B67-7574

Krieg und Theater

Von Rechtsanwalt Dr. Ludwig Seelig, Mannheim
Generalsekretär des Bühnen- und Orchestermitglieder-Kartells

Inhalts-Verzeichnis:

I. Das Deutsche Theater.
II. Das Theater vor dem Krieg.
III. Das Theater und der Krieg.
IV. Das Theater nach dem Krieg.

Herausgegeben vom
Allgemeinen Deutschen Chorsänger-Verband

Mannheim
1916.

Buchdruckerei Friedrich Koch, Mannheim.

Lg 1
2

N F
90

Krieg und Theater

Von Rechtsanwalt Dr. Ludwig Seelig, Mannheim
Generalsekretär des Bühnen- und Orchestermitglieder-Kartells

Dem Freunde Ludwig Frank gewidmet

Herausgegeben vom
Allgemeinen Deutschen Chorsänger-Verband

Mannheim
1916.

I. Das deutsche Theater.

Als am 13. September 1915 in der Sitzung des Bürgerausschusses der Stadt Freiburg i. B. über Weiterbetrieb oder Stillegung des Stadttheaters beraten wurde, fiel von Seiten eines Stadtverordneten das Wort: „Der Patriotismus braucht kein Theater".

Hierauf erwiderte ich in einem Aufsatze: „Freiburg ohne Theater" (Verbandszeitung des Allgemeinen Deutschen Chorsängerverbandes vom 1. Oktober 1915): „Braucht der Patriotismus Religion und Kirche, Schule und Universität? Wir sind überzeugt, daß der Stadtverordnete diese Fragen ohne weiteres bejahen würde. Er hatte daher allen Grund, sich gegen den etwaigen Vorwurf zu verwahren, er sei ein Feind des Theaters — denn so wie er kann eben nur ein grundsätzlicher Gegner der Theaterkunst sprechen. Zum Glück ist eine solche Geistesauffassung in dem Lande, wo von der Kanzel des Theaters herab Schiller und Körner, Kleist und Uhland die flammendste Vaterlandsliebe in die Seele des Volkes, zumal der Jugend, gepflanzt haben, durchaus und unbedingt vereinsamt".

Gewiß — für das vaterländische Gefühl, mit dem ein jeder Deutsche zu diesem Kriege, der den Bestand seiner Heimat bedrohte, Stellung nahm, hat es mit dem Bekenntnis sein Bewenden, das Heinrich v. Kleist im zweiten Kapitel seines Katechismus der Deutschen „Von der Liebe zum Vaterlande" den vom Vater gefragten Sohn ablegen läßt: „Ich liebe Deutschland, weil es mein Vaterland ist". Als das Vaterland angegriffen wurde und in Gefahr geriet, da brauste das vaterländische Empfinden im Sturme wie eine entfesselte Naturgewalt daher. Als Naturtrieb erwachte es in der Seele des Volkes.

Aber war dem immer so? Gab es nicht auch Zeiten, wo das Nationalbewußtsein entschwunden zu sein schien, wo nicht einmal die Stunde der vaterländischen Not das Volk aufzurütteln vermochte? War es da nicht das deutsche Theater, das mit den Feuerworten Schiller's den Volksgeist aufweckte, zur Einigkeit und zum Anschlusse an das Vaterland ermahnte, das die Nation aufrief, alles an ihre Ehre zu setzen? Brauchte da der Patriotismus nicht das Theater?

Und dann: für die Wertgeltung Deutschlands unter den Völkern der Erde, für die Frage, ob das deutsche Volk der Welt etwas zu sagen und zu geben hatte und noch etwas zu sagen und zu geben haben wird, bedarf es da nicht einer weiteren und höheren Auffassung von nationaler Pflicht? Der gleiche Fichte, der in der Stunde der Gefahr die Reden an die deutsche Nation hielt, war kein schlechterer Patriot, als er ausrief: „Mögen dann doch die Erdgeborenen, welche in der Erdscholle, dem Flusse, dem Berge ihr Vaterland erkennen, Bürger des gesunkenen Staates

bleiben; sie behalten, was sie wollten und was sie beglückt: der sonnenverwandte Geist wird unwiderstehlich angezogen werden und hin sich wenden, wo Licht ist und Kraft."

Haben doch gerade unsere Feinde für den Krieg, den sie uns aufgezwungen haben, nicht nur Gründe politischer Notwendigkeiten, sondern auch solche einer geistigen und sittlichen Sendung vorgebracht. Sie haben sich dabei nicht auf den plumpen Vorwand beschränkt, sie müßten die Kulturlosigkeit der deutschen „Barbaren" aus der Welt ausrotten, sondern auch zu dem verfeinerten Schlagwort gegriffen, sie kämpften für das „Deutschland der Vergangenheit, das Deutschland der Musik und der Geschichte, gegen das jetzige Ungeheuer Deutschland von Blut und Eisen", sie schützten den Geist Goethe's und Beethoven's gegen den Geist von Potsdam! Wir wissen aber, daß die deutsche Kulturnation und das politische und militärische Deutschland eins sind, eine unzertrennliche Einheit bilden.

Es war daher eine treffende Erwiderung, die der sozialdemokratische Reichstagsabgeordnete Dr. Landsberg jenem Schlagworte gab, dessen feindselige Gesinnung so geschickt mit der heuchlerischen Maske freundschaftlicher Absichten umhüllt ist, als er in der Sitzung des deutschen Reichstages vom 9. Dezember 1915 sagte: „Wenn wir nicht geneigt wären, unser Land über alle andern zu stellen, so wüßten wir doch, was wir an ihm haben, wir wüßten, daß es ein Kulturvolk ist, daß dieses Kulturvolk und seine Kultur nicht vernichtet werden dürfen, wenn die Welt nicht verarmen soll. Deshalb haben wir uns zum Schutze des Vaterlandes vor dieses Land gestellt, und wir kämpfen damit auch für die andern Völker, die wir davor schützen, daß ihnen dieses Kulturvolk und seine Kulturform verloren gehen". Und ohne Selbstüberhebung darf der Deutsche diesen Worten hinzufügen: wenn erst der gewaltige Krieg mit dem Siege der deutschen Waffen beendet sein wird — und daß er so verläuft, daran zweifelt heute niemand mehr unter uns —, dann liegt der weltgeschichtliche Sinn, die sittliche und ideale Bedeutung des Siegs auch darin, daß deutscher Geist und deutsche Kultur weiter ausgebreitet und ihre Segnungen in noch höherem Maße als bisher der Welt zuteil werden. Darum braucht der deutsche Patriotismus auch das deutsche Theater!

Die Geschichte selbst lehrt die Einheitlichkeit des deutschen Geistes und sie zeigt, daß zwischen dem Deutschland Goethe's und Beethoven's und dem sogenannten deutschen „Militarismus" keine trennenden Gegensätze bestehen.

„Es bleibt eine bedeutungsvolle Tatsache, daß der wahre Begründer Preußens sich den „Philosophen von Sanssouci" nennen durfte, daß er seit der Antike der erste war, der in Schrift und Tat das platonische Ideal vom Königsphilosophen verwirklichte, daß Absolutismus und Aufklärung, die in Frankreich Gegensätze waren und es in Rußland noch sind, eins wurden im größten Preußenkönig, der mit der Abschaffung der Folter sein Regiment begann und „jeden nach seiner Facon selig werden" ließ. Und der größte deutsche Denker, Kant, hat solche Verbindung von Geist und Staat anerkannt, als er sein naturwissenschaftliches Hauptwerk Friedrich dem Großen widmete und sein philosophisches Hauptwerk dem preußischen Kultusminister, der sein Bewunderer war. — Und ich frage, ob wirklich die deutsche Philosophie, die große Kündigerin der Universalität und Freiheit, und der „preußische Militarismus" so sehr im Widerspruch stehen. Wie würden sie lächeln über solchen behaupteten Widerspruch, die preußischen Heeresreformer vor hundert Jahren, die Gneisenau, Boyen, Clausewitz, die ihren Kant und Schiller im Munde

führten! Wer sind denn auch die größten Begründer dieses preußischen Militarismus? Friedrich der Große, Scharnhorst und Moltke — wahrlich nicht drei rohe Säbelschwinger, sondern drei Meister und Führer, die man nicht zu Unrecht Denker genannt hat". (Joel, Neue Weltkultur.)

„Die deutsche Sozialpolitik hat zwei konzentrische Mittelpunkte: Luther's allgemeine Schulpflicht und Scharnhorst's allgemeine Wehrpflicht. Beide Einrichtungen bilden die Disziplin für den Idealismus Kant's. Und es ist, als ob in diesem Falle die Weltgeschichte der Weltschulmeister wäre. Denn die Schöpfung des deutschen Heerwesens ist aus dem Kreise der Kant-Jünger hervorgegangen. — Das ist ja das große Glück unseres klassischen Zeitalters: daß in ihm diese innerste Verbindung tiefster Denkkraft und gewaltigster Schöpfermacht mit der lautersten moralischen Bestrebung für die eigene Nation, wie durchaus auch für die ganze Menschheit, in allen Gebieten, besonders auch in Poesie und Musik angestrebt und vorbildlich durchgeführt wird. Und dieses selbe Zeitalter der höchsten Geisteskultur ist zugleich das Zeitalter unseres nationalen Aufschwunges. Und dieselben Männer, welche diese höchste literarische Blüte bewirken, erbauen unsern Staat und begründen seine Macht in der Wurzel seiner Wehrverfassung". (Cohen, Kantische Gedanken im deutschen Militarismus. Frankfurter Zeitung vom 9. Januar 1916, Nr. 8).

Diese geistige Einheit der Nation war es, die im gegenwärtigen Kriege zur unverbrüchlichen Einigkeit aller Volksgenossen hingeführt hat. Und diese Einheit macht die Größe und Stärke eines Volkes aus. Sie erprobt sich gerade im Zeichen des Krieges. Vom Krieg sagt Deutschlands größter Denker, daß ihn als Rechtsgang die Vernunft vom Throne der höchsten moralisch gesetzgebenden Gewalt herab schlechterdings verdammt (Kant, zum ewigen Frieden). Obwohl es mitten im gegenwärtigen Völkerringen, wo alle Verträge des Völkerrechts zerrissen, seine Satzungen aufgehoben und seine Errungenschaften vernichtet zu sein scheinen, ungläubigen Ohren begegnen mag, bleibt es doch wahr, daß die Gründe, die zum Kriege nötigen, immer mehr verringert werden können und immer weniger werden. Immer zahlreicher werden die Mittel, um den Krieg zu vermeiden — es sind fortschreitende Bildung und Kultur, der sittliche Aufstieg des Menschengeschlechts einerseits und rechtliche Zwangsorganisationen, internationale Vertragseinrichtungen andererseits. Wäre der Krieg zur Förderung des Menschengeschlechts unerläßlich, so müßten wir ihn ja selber als zweckmäßig wollen. Er wurde uns aber von unseren Feinden, die gewiß nicht unsere wohlwollenden Förderer sind, aufgenötigt — wir führen ihn mit gutem Gewissen zur Verteidigung des Heimatlandes. Und da der Krieg bei der Unzulänglichkeit und Unvollkommenheit der Menschen und ihren Einrichtungen noch auf nicht absehbare Zeit hinaus unvermeidlich sein wird, bedarf es nicht nur der Waffenrüstungen, sondern vor allem auch der Erhaltung und Steigerung der Kriegstüchtigkeit der Völker. Um zur Ueberwindung des Krieges aber zu gelangen, bedarf es unaufhörlicher geistiger Arbeit und Vervollkommnung. Hier liegt ein scheinbarer Zwiespalt in den Dingen, aus dem unsere Feinde eine Zwiespältigkeit in der Seele unseres Volkes abzuleiten versuchen. Aber auch jener Zwiespalt in den Dingen ist nur ein scheinbarer. Ohne Gesundheit, Tüchtigkeit und Organisationskraft des Volks kein Kulturfortschritt im Frieden! Und im Zeichen des Krieges bedeutet der Geist, die Gesinnung und das Gemüt des Volkes alles. So versteht sich das Wort Fichte's; „Diese (die deutschen Vorfahren) und alle andern in der Weltgeschichte, die ihres

Sinnes waren, haben gesiegt, weil das Ewige sie begeisterte, und so siegt immer und notwendig diese Begeisterung über den, der nicht begeistert ist. Nicht die Gewalt der Arme, noch die Tüchtigkeit der Waffen, sondern die Kraft des Gemüts ist es, welche Siege erkämpft". Und von der Wirkung des Kriegs darf Schiller rühmen: „Aber der Krieg auch hat seine Ehre, der Beweger des Menschengeschicks; denn der Mensch verkümmert im Frieden, müßige Ruh' ist das Grab des Muts. Aber der Krieg läßt die Kraft erscheinen, alles erhebt er zum Ungemeinen, selber dem Feigen erzeugt er den Mut". So vermag der Krieg selbst zu erheben und zu vertiefen, zu läutern und zu stärken — eben dann, wenn im Volke wertvolle sittliche und geistige Kräfte schlummern, die nun vom Kriege in ihm ausgelöst werden. So bestimmt sich das Bild der im Krieg bewährten Vaterlandsliebe durch den Geist des Volkes. Oder anders gesagt: im Grade der Vaterlandsliebe wird kein Volk hinter dem andern zurückstehen wollen: die geistige Eigenart und der sittliche Rang eines Volkes spiegeln sich nicht nur in seiner Vaterlandsliebe, sondern auch in seinem Verhältnisse zur Religion, zur Wissenschaft und zur Kunst wieder. Und diese Stellung des Volkes zu seinen Kulturmächten, zur Kirche, zur Schule und zum Theater entscheidet wiederum über die Kraft seiner vaterländischen Begeisterung, die Tiefe und Lebhaftigkeit seines Nationalbewußtseins. Und je tiefer die geistige Kultur in das Volk eingedrungen ist, je größer die Zahl der Volksgenossen wurde, in denen das sittliche, geistige und religiöse Ideal der Nation lebt, desto reiner und höher ist der Patriotismus der Nation. Auf der Einheit von Volkskultur und Kriegstüchtigkeit beruht die Größe Deutschlands.

Gerade auch aus dem Verhältnisse des deutschen Geistes zur Schaubühne gehen seine Eigenart und seine Sendung hervor. Die Tiefe und der Ernst dieses Geistes, die ganze Innerlichkeit des Gemütes dieses Volkes, der ihm eigene Idealismus und die Kraft seines sittlichen Wollens kehren in seiner Auffassung vom Zweck und Wesen des Theaters wieder.

Von jeher entsprach es deutscher Art, der Bühne einen idealen, geistigen und nationalen Beruf zuzusprechen. Bald geschah dies im Sinne eines erzieherischen Zweckes unmittelbarer Art: die Bühne soll zur Besserung, zur Verbreitung des guten Geschmacks, zur Veredlung der Sitten dienen. Mit hinreißenden Worten hat der jugendliche Schiller in dem Aufsatze „Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet" diesen Beruf der Bühne gepriesen: „Die Gerichtsbarkeit der Bühne fängt an, wo das Gebiet der weltlichen Gesetze sich endigt". „So gewiß sichtbare Darstellung mächtiger wirkt, als toter Buchstabe und kalte Erzählung, so gewiß wirkt die Schaubühne tiefer und dauernder als Moral und Gesetze". „Aber hier unterstützt sie die weltliche Gerechtigkeit nur — ihr ist noch ein weiteres Feld geöffnet. Tausend Laster, die jene ungestraft duldet, straft sie; tausend Tugenden, wovon jene schweigt, werden von der Bühne empfohlen. Hier begleitet sie die Weisheit und die Religion". „Sie ist es, die der großen Klasse von Thoren den Spiegel vorhält und die tausendfachen Formen derselben mit heilsamem Spotte beschämt". „Die Schaubühne ist mehr als jede andere Anstalt des Staates eine Schule der praktischen Weisheit, ein Wegweiser durch das bürgerliche Leben, ein unfehlbarer Schlüssel zu den geheimsten Zugängen der menschlichen Seele".

Bald wird der Beruf der Bühne ausschließlich in das Gebiet der geistigen Erziehung, der Bildung verlegt; sie soll den Menschen vertiefen, seine Gedanken sammeln und anspannen, ihn vor Erschlaffung bewahren.

Oder die rein künstlerische Wirkung wird betont: das völlig interesselose geistige Wohlgefallen am Schönen (Kant). Von da kehrt die deutsche Auffassung von der Wirksamkeit der Kunst wieder in das sittliche Gebiet zurück: sie stellt ein vertieftes Ideal auf. „Die Lust am Schönen, am Rührenden, am Erhabenen stärkt unsere moralischen Gefühle, wie das Vergnügen am Wohltun, an der Liebe usw. alle diese Neigungen stärkt." „Nur dann erweist sich die ganze Macht des Sittengesetzes, wenn es mit allen übrigen Naturkräften im Streite gezeigt wird und alle neben ihm ihre Gewalt über ein menschliches Herz verlieren. Je furchtbarer die Gegner, desto glorreicher der Sieg; der Widerstand allein kann die Kraft sichtbar machen. Aus diesem folgt, „daß das höchste Bewußtsein unserer moralischen Natur nur in einem gewaltsamen Zustande, im Kampfe, erhalten werden kann, und daß das höchste moralische Vergnügen jederzeit von Schmerz begleitet sein wird". Der Zustand eines Gemüts aber, in welchem das Sittengesetz für die höchste Instanz erkannt wird, ist moralisch zweckmäßig, als eine Quelle moralischer Lust". (Schiller: Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen.) So wird dem Drama der Beruf zugesprochen, zur Größe tragischer, heroischer Weltanschauung zu erheben. Ueber die Lockungen des Lebens und die Schrecken des Todes siegt der Gedanke, das Ideal. „Jede äußere Gewalt kann auch nur äußere Güter rauben, die Seele nicht erreichen; ein zeitliches Band zerreißen, das ewige einer wahrhaft göttlichen Liebe nicht auflösen. Nicht hart und empfindungslos oder die Liebe selbst aufgebend, zeigt sie vielmehr diese allein im Schmerz als die das sinnliche Dasein überdauernde Empfindung, und erhebt sich so über den Trümmern des äußern Lebens oder Glücks in göttlicher Glorie" (Schelling, Ueber das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur). „Aufopferung des Lebens in moralischer Absicht ist in hohem Grade zweckmäßig, denn das Leben ist nie für sich selbst, nie als Zweck, nur als Mittel zur Sittlichkeit wichtig. Tritt also ein Fall ein, wo die Hingebung des Lebens ein Mittel zur Sittlichkeit wird, so muß das Leben der Sittlichkeit nachstehen". (Schiller).

Der Tod hat eine reinigende Kraft,
In seinem unvergänglichen Palaste
Zu echter Tugend reinem Diamant
Das Sterbliche zu läutern und die Flecken
Der mangelhaften Menschheit zu verzehren.
(Braut von Messina)

So sind Maria Stuart, die Jungfrau von Orleans, die Braut von Messina Ausstrahlungen des Leben und Tod überwindenden Sittenideals, verklärte Hohelieder der dem deutschen Geiste eigenen, höchsten Würdigung des Geistigen und Seelischen. Hier liegen die Keime des nationalen Berufs der Bühne.

Abermals Friedrich Schiller hat dem Deutschen Theater die Wege seiner nationalen und menschlichen Sendung gewiesen:

„Unmöglich kann ich hier den großen Einfluß übergehen, den eine gute stehende Bühne auf den Geist der Nation haben würde. Nationalgeist eines Volkes nenne ich die Aehnlichkeit und Uebereinstimmung seiner Meinungen und Neigungen bei Gegenständen, worüber eine andere Nation anders meint und empfindet. Nur der Schaubühne ist es möglich, diese Uebereinstimmung in einem hohen Grade zu bewirken, weil sie das ganze Gebiet des menschlichen Wissens durchwandert, alle Situationen des Lebens erschöpft und in alle Winkel des Herzens hinunter leuchtet; weil sie alle Stände und Klassen in sich vereinigt und den ge-

bahntesten Weg zum Verstand und zum Herzen hat. Wenn in allen unsern Stücken ein Hauptzug herrschte, wenn unsere Dichter unter sich einig werden und einen festen Punkt zu diesem Endzweck errichten wollten — wenn strenge Auswahl ihre Arbeit leitete, ihr Pinsel nur Volksgegenständen sich weihte, — mit einem Wort, wenn wir es erlebten, eine Nationalbühne zu haben, so würden wir auch eine Nation. Was kettete Griechenland so fest aneinander? Was zog das Volk so unwiderstehlich nach seiner Bühne? Nichts anderes als der vaterländische Inhalt der Stücke, der griechische Geist, das große überwältigende Interesse des Staats, der besseren Menschheit, das in denselbigen atmete".

„Die Schaubühne ist die Stiftung, wo sich Vergnügen mit Unterricht, Ruhe mit Anstrengung, Kurzweil mit Bildung gattet, wo keine Kraft der Seele zum Nachteil der andern gespannt, kein Vergnügen auf Unkosten des Ganzen genossen wird. Wenn Gram an dem Herzen nagt, wenn trübe Laune unsere einsamen Stunden vergiftet, wenn uns Welt und Geschäfte anekeln, wenn tausend Lasten unsere Seele drücken und unsere Reizbarkeit unter Arbeiten des Berufs zu ersticken droht, so empfängt uns die Bühne — in dieser künstlichen Welt träumen wir die wirkliche hinweg, wir werden uns selbst wiedergegeben, unsere Empfindung erwacht, heilsame Leidenschaften erschüttern unsere schlummernde Natur und treiben das Blut in frischeren Wallungen. Und dann endlich — welch ein Triumph für dich, Natur! — so oft zu Boden getretene, so oft wieder auferstehende Natur! Wenn Menschen aus allen Kreisen und Zonen und Ständen, abgeworfen jede Fessel der Künstelei und der Mode, herausgerissen aus jedem Drange des Schicksals, durch eine allwebende Sympathie verbrüdert, in ein Geschlecht wieder aufgelöst, ihrer selbst und der Welt vergessen und ihrem himmlischen Ursprung sich nähern. Jeder einzelne genießt die Entzückungen aller, die verstärkt und verschönert aus hundert Augen auf ihn zurückfallen, und seine Brust gibt jetzt nur einer Empfindung Raum — es ist diese: ein Mensch zu sein". (Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet). „Mag man über die aesthetische Erziehung des Menschen denken, wie man will, soviel ist gewiß, daß das Moment der Erhebung, dessen wir so nötig bedürfen, wie der Selbstvergessenheit, die der Schlaf gewährt, uns in unserer Zeit nur noch durch die Kunst kommen kann". (Hebbel, das deutsche Theater.) Wahrlich, deutscher Anschauung entspricht es nicht, daß der Patriotismus kein Theater brauche. Wie das Theater in den Zeiten der nationalen Zerissenheit zur Einigkeit und zur Vaterlandsliebe gemahnt hat, so ist sein Beruf, in der Stunde der vaterländischen Gefahr, ob sie von außen oder von innen droht, gegenüber dem Kleinmut, der Verzagtheit und der Engherzigkeit zur opferwilligen Bereitschaft, alles für das Vaterland einzusetzen, zur heroischen Größe, die das Leben gering schätzt, zur Begeisterung zu entflammen. Soll dieser Beruf erfüllt und erledigt sein, weil sich das deutsche Volk in der Stunde der gegenwärtigen Gefahr so herrlich bewährt hat? Wo bleibt dann die nationale Erziehung der künftigen Generationen? Oder soll der Umstand, daß die Vaterlandsliebe in dem Augenblick, wo die Sicherheit der Heimat bedroht war, wie eine Naturgewalt alle Gemüter erfaßte und hinriß, davon entbinden, deutsche Theaterkultur zu pflegen? Das ist, als ob man etwa sagen wollte, der Naturtrieb der Mutterliebe enthebe von der Befolgung der sittlichen Gebote und lasse die geistigen Güter als unnötig und wertlos erscheinen.

Noch immer bedeutet nach deutscher Anschauung das Theater den Sieg des Ideals über die Wirklichkeit, des Ethos

über den Egoismus, den Triumph der Seele über das Leben und den Tod, ein jubelndes Weihefest des Schönen, den Spiegel aller geistigen Interessen der Nation!

Wie verhält sich zu diesem Ideal die Wirklichkeit?

II. Das Theater vor dem Krieg.

Der Krieg traf das Theater, als es sich an einem wichtigen Wendepunkt seiner Entwicklungsgeschichte befand.

Die Wirklichkeit war weit abgeirrt von dem hohen Theaterideal, das deutscher Geistesart entsprach. Während das Theater bei den Griechen und im Mittelalter sich aus dem religiösen Kultus entwickelt hatte und selbst ein Gottesdienst war, hatte es sich in der Neuzeit zum Handelsgeschäft entwickelt. Die Theaterkunst wurde nicht mehr gepflegt, sondern betrieben, um Geld, möglichst viel Geld damit zu verdienen, um das im Theatergeschäft angelegte Kapital des Unternehmers möglichst gut zu verzinsen. Mit dem Zwecke der Kunst, wie er der deutschen idealen Anschauung entspricht, befindet sich ihre Behandlung als Handelsware, die zu Erwerbszwecken an den Mann gebracht wird, in unlöslichem Widerspruch.

Die Herabdrückung der Kunst zu einem Gegenstand des Gelderwerbs führte nicht nur zu ihrer Entweihung, sondern auch zu einer verderblichen Einengung ihres Wirkungskreises. Ehedem war das Theater, zumal das Theater als Gottesdienst eine Sache des Volks gewesen, sein Besuch war bei den Griechen fast unentgeltlich — nun wandte es sich als Handelsgeschäft an die zahlungsfähigen Kreise, es wurde als Geschäftstheater ebenso naturgemäß zu einer Angelegenheit der besitzenden Klassen, zu einer Vorzugsangelegenheit der Begüterten und bestenfalls noch des bürgerlichen Mittelstandes, wie es als Kulturstätte eine Angelegenheit der Volksgesamtheit, aller Schichten der Nation, auch der wirtschaftlich Schwachen, sein müßte. Vermag es da wunderzunehmen, daß eine Entwicklung den Keim des Untergangs in sich trug, die nicht nur die Schaubühne von dem hohen Postament herabzerrte, auf das sie deutscher Idealismus immer gestellt hatte, die sie entarten ließ, sondern die auch weite Schichten des Volkes und mit ihnen die größte Zahl der Volksgenossen, die Besitzlosen und die mit irdischen Gütern weniger Gesegneten, die Kreise der Angestellten und Arbeiter, ihrer Ansprüche auf die Teilnahme an der Theaterkultur beraubte?

Vor allem wirkte die Geschäftsnatur des Theaterkunstbetriebs auf die Lage des dienenden Standes, der Arbeitnehmer des Theaters, der Bühnen- und Orchestermitglieder in der denkbar ungünstigsten Weise ein. Das Elend, das im Zeichen des Geschäftstheaters sich ausbreitete, das Elend an wirtschaftlicher Not, an völliger Unsicherheit und Unstetigkeit der Berufsverhältnisse, an Rechtlosigkeit und äußerster persönlicher und künstlerischer Abhängigkeit spottete der Beschreibung. Ungenügende Entlohnung, Ueberbürdung und Ausbeutung der Arbeitskraft, ständiger Wechsel des Personals und dadurch den Mitgliedern aufgezwungener ständiger Stellungswechsel, Beschäftigungsmangel und Brotlosigkeit während längerer Zeit im Jahre, oft während der Hälfte des Jahres, Wegfall der Bezüge für alle Zeitabschnitte, wo sich die Arbeitskraft nicht unmittelbar in Gelderwerb des Unternehmers umsetzen ließ, Ueberwälzung der Gefahren und Lasten des Betriebs auf den Arbeitnehmer vermittelst eines Rechts von schlimmster Rückständigkeit und Härte —

das waren die Pole und Kennzeichen des Theatergeschäftsbetriebs. Hier galt der Mensch nicht als Mensch, sondern als ein Werkzeug für den Gelderwerb des Unternehmers. Die große Menge litt nicht nur unter den empörenden Rechtszuständen, sondern auch unter der Not unzulänglicher, für den Lebensunterhalt und Lebensbedarf nicht ausreichender Bezahlung, unter gesundheitswidriger Arbeitsüberlastung (Massenbetrieb an Vorstellungen und Proben, Sonn- und Feiertagsbetrieb, Mangel an Ruhetagen und Ruhepausen, Abstecherwesen), unter dem Ausfall der Einkünfte während der einen Hälfte des Jahres, während zahlreicher Zeitabschnitte im Rest des Jahres, unter dem notgedrungenen ständigen Wandern von Ort zu Ort, von Stellung zu Stellung, unter der Unsicherheit der Erwerbsaussichten. Bei der geringen Zahl derer, die sich auskömmlicher Bezüge erfreuten, führte die durchaus einseitig im Interesse des Unternehmers ausgestaltete Rechtslage infolge der Unsicherheit und Unstetigkeit der Stellungsverhältnisse und der Eigenart des Berufs zu einer Abhängigkeit, die andern Arbeitsgebieten fremd ist. Die Morgenröte einer sozialeren Zeit und ihrer menschlicheren Anschauungen dämmerte noch nicht über dem Talwinkel des Theatergeschäfts. Das „Unrecht" hatte hier einen Umfang angenommen, der geradezu als entwürdigend und entsittlichend erscheint! Das fortgeschrittenere soziale Recht z. B. der Gewerbeordnung und des Handelsgesetzbuches bezieht sich hinsichtlich des Arbeitsschutzes und der Arbeitsfürsorge auf das Arbeitsgebiet des Theaters überhaupt nicht, das allgemeine Recht des bürgerlichen Gesetzbuches gilt nicht für zahlreiche Bühnenrechtsverhältnisse, die wegen ihrer Eigenart einer besonderen Regelung bedürften (Recht auf Beschäftigung, auf angemessene Beschäftigung innerhalb des Kunstfachs, Recht auf Kostümbeschaffung usw.) Selbst da aber, wo das bürgerliche Recht und die ihm entsprechenden Rechtsanschauungen den Bühnenmitgliedern sozialen Schutz bieten könnten, wird dieser Schutz durch ein Vertragsrecht wieder beseitigt, das nur als eine durch die Uebermacht der einen Vertragspartei (des Unternehmers) zum Vertragsgesetz erhobene Generalberechtigung zum Vertragsbruche und zur schrankenlosen Ausnutzung des Arbeitnehmers und seiner Arbeitskraft bezeichnet werden kann. Wie eine Rüstkammer voller Werkzeuge der Knebelung mutet der übliche Bühnendienstvertrag an.

Alle diese Gepflogenheiten des Theaterarbeitsverkehrs die dem dreimal heiligen Geschäftsvorteil dienten, standen untereinander in Wechselwirkung. Je mehr die Angestellten in wirtschaftliche Not gerieten, desto billiger und williger mußten sie werden. Aus den niedergedrückten Schichten konnten ja Reservekräfte in größter Zahl und zum niedrigsten Lohne herangeholt werden, so oft und so lange das Geschäftsunternehmen ihrer bedurfte. Durch den Wettbewerb, den sich die Arbeitskräfte untereinander machen mußten, um Brot zu verdienen, entstand ein Ueberangebot, durch das ihre Lage ständig verschlechtert wurde. Je ungünstiger sich die wirtschaftliche Lage gestaltete, desto ungünstiger wurde die rechtliche und umgekehrt. Je größer beide Kalamitäten, die wirtschaftliche und die rechtliche, sich auswuchsen, desto mehr steigerte sich die persönliche Abhängigkeit. Immer größer wurde die Ohnmacht der Mitglieder, sich hier herauszuhelfen. Ergab sich ein Anlaß für den Unternehmer, eine neue ihm vorteilhafte, das Mitglied bedrückende Regelung als erwünscht zu betrachten, so wurde sie in den Dienstvertrag hineingeschrieben: das auf die Stellung angewiesene Mitglied vermochte es ja doch nie, die neue Norm zurückzuweisen, denn damit hätte es sich die Stellung verscherzt. So erklärt sich die proteusartige Wirkung des Theaterelends:

immer neue Köpfe wachsen dem Unrecht. Während die Bühnen an sich ihre Dienstverträge auf die Dauer einer Spielzeit abschlossen, mußten sich die Mitglieder gleichwohl den einseitigen Unternehmervorrechten auf willkürliche Verfügung über Anfang, Ende und Dauer des Vertrags, auf jederzeitige Vertragslösung unterwerfen. Ständig drohte daher der Verlust des Broterwerbs. Die Gefahr war um so bedenklicher, je schwieriger es war, ein anderes Unterkommen zu finden. Erwies sich diese Schwierigkeit schon infolge des Massenangebots als enorm, so steigerte sie sich mitten in der Spielzeit, wo alle Bühnen mit Arbeitskräften versehen waren, der Arbeitsmarkt sich also geschlossen hatte, bis zur völligen Aussichtslosigkeit. Die ständige Gefahr, den Berufsunterhalt gänzlich zu verlieren, erklärt die völlige Ohnmacht der Mitglieder. Sie vermochten es nicht, sich eine Rechtsstellung zu erkämpfen. Am wenigsten waren die Rechte für sie erlangbar, die für ihre künstlerische Uebung, ihre berufliche durch den Erfolg bedingte Anerkennung, die Sicherung ihrer künftigen Laufbahn unerläßlich waren (Recht auf angemessene Beschäftigung, auf fachgemäße Beschäftigung); da der Unternehmer über die Art der Tätigkeit, über die Rolle frei bestimmte, in der sie vor die Oeffentlichkeit zu treten hatten, waren sie auch so in seine Hand gegeben. Die Betriebskosten wurden zum Teil auf die Mitglieder abgewälzt. So war es noch immer nicht gelungen, den schweren brennenden Makel, den ganzen Jammer des Arbeitsrechts des Geschäftstheaters, die Kostümlast der Frauen, zu beseitigen. Verstrickung in Schulden, Niedergang in Sorge, Not und Elend, Verlust der künstlerischen Laufbahn und der Gesundheit, die schmähliche à conto- und Vorschußwirtschaft als allgemeiner Zustand, die Notwendigkeit, zu verkommen oder sich zu verkaufen, die Preisgabe der Kunst waren oft genug die traurigen Endfolgen einer Verpflichtung, die das weibliche Mitglied dazu nötigte, oft einen großen Teil seiner Einkünfte und manchmal sogar mehr als sein Einkommen für die Kostümbeschaffung aufzuwenden! Opfer fielen hier, Menschenopfer unerhört. Das Interesse der Kunst und die Begabung der Darstellerin hatten zurückzutreten hinter die Frage, ob sie reiche Toiletten besaß oder kostspieligen Toilettenluxus zu treiben in der Lage war. Nur diese grenzenlose wirtschaftliche, künstlerische und persönliche Abhängigkeit, diese unerhörte Rechtlosigkeit der Bühnenmitglieder ermöglichte und erklärt Miseren wie das jahrelange Treiben eines Schrumpf (Münchener Volkstheater) und anderer Schädlinge der Bühne, führt zum Selbstmord einer Gemma Boic, dieser Märtyrerin der Sache des Theaters, und forderte immer neue Opfer an Existenzen, Menschentum und Menschenwürde. Die öffentliche Meinung zittert vor Schmerz und Empörung. Doch keine Hand regt sich, um das Uebel bei seiner Wurzel zu fassen und es in der einzig wirksamen Weise, nämlich dadurch zu bekämpfen, daß der allgemeine Zustand (das System) beseitigt wird, dem es als seinem Nährboden entwächst.

Zu welch beklagenswerten Folgen für das soziale Schicksal der Frauen an der Bühne dies System geführt hat, dafür sind zwei eben erschienene Schriften, die Abhandlung von Julius Bab „Die Frau als Schauspielerin" und die Gedächtnisschrift „Gemma Boic" von Dr. Ernst Leopold Stahl beredte Zeugnisse. Von der Kostümlast der Frauen sagt Bab: „Wenn ihnen (den Frauen) gleichwohl die Theaterleitung eine Last zuschiebt, die sie den männlichen Mitgliedern nicht aufzubürden wagt, so beweist das, daß für die Schauspielerin ganz generell mit einer Einnahmequelle gerechnet wird, die nur in ihrer weiblichen Eigenschaft begründet sein kann — es heißt ganz einfach, daß dieser ganzen Kalku-

lation die Zuversicht in „das geschlechtliche Interesse" der Männerwelt zu Grunde liegt, das Gottvertrauen zur Prostitution!" Zu der Vertragsklausel, daß Heirat ein sofortiger Kündigungsgrund sei, bemerkt er: „Das heißt rund heraus, daß zum mindesten die kleineren Bühnen mit der sexuellen Attraktionskraft ihrer Schauspielerinnen rechnen, und daß das geschlechtliche Interesse der Männerwelt geschwächt wird, wenn die Schauspielerin nicht unbedingt „frei", sondern durch ein Ehebündnis offiziell in Anspruch genommen zu sein scheint". In den Anklagen der Boic, deren Einzelschicksal nur eine Frucht des allgemeinen Zustandes ist, spiegeln sich die Mißstände des Geschäftstheaters wieder: „Die Zeit und meine Begabung haben keinen Kontakt". „Eine Tragödin kann man entbehren, Zotenspielerinnen braucht man heute". „Eine Animieranstalt, ein Freudenhaus: das ist das Theater geworden". „Ich glaube kaum, daß es einen zweiten Beruf gibt, wo der Untergeordnete so launenhaft, tyrannisch, unwürdig ununterbrochen angeschnauzt wird, wie bei uns". — — —

Der Geschäftsgeist arbeitete auch bewußt auf die Erzielung der größtmöglichsten Abhängigkeit der Mitglieder hin. Das zeigte im ganzen z. B. die Einführung der kurzfristigen Kündigung (z. B. einjährigen) an Theatern, wo die Stellungsverhältnisse an sich länger dauernde sind. Das zeigte der ständige Personalwechsel an den mittleren und kleineren Bühnen. Das ergab sich im Einzelfalle z. B. aus der den Angestellten schwer schädigenden Kaltstellung oder unangemessen fachwidrigen Beschäftigung, die zum Zwecke seiner Niederdrückung erfolgten. Ebenso bewußt wurden vom Geschäftsgeiste die einseitigen Vorrechte des Unternehmers zur Kündigung im Probemonat, zur Vertragslösung auf Ablauf des ersten und dritten Vertragsjahres, der unterlegte Vertrag dazu verwendet, alle geschäftlichen Gefahren wie die einer geringeren Einträglichkeit der Arbeitskraft dem Mitgliede zu überbürden, alle geschäftlichen Aussichten und den Vorteil einer größeren Einträglichkeit dem Unternehmer vorzubehalten und zu sichern. Daneben eigneten sich diese verwerflichen Einrichtungen der einseitigen Bindung des Mitglieds vorzüglich zur nachträglichen Vornahme von Einkommenskürzungen, indem die beim Mitgliede durch die Kündigung geschaffene Notlage ausgenutzt wurde. Eine für den Unternehmer weniger erwünschte Wirkung des Geschäftssystems lag in der außerordentlichen Steigerung der Gehälter der Zugkräfte. Der Geschäftsgrundsatz brachte es mit sich, daß an diesen nicht gespart wurde, weil sie das Geschäft, die Kasse machten. Man verringerte daher die Bezüge der mittleren und kleineren Kräfte, die auch durch ihre wirtschaftliche Bedrängnis zu ohnmächtig waren, um sich dagegen zu wehren. Schon der gegenseitige Wettbewerb der Geschäftsunternehmer sorgte dafür, daß die Einkünfte der Zugkräfte, der Sterne am Theatergeschäftshimmel, immer weiter hinauf getrieben wurden. Der Geschäftsgeist des Unternehmers erzeugte den Geschäftsgeist der ersten Kräfte — wie sollte es auch anders kommen, da jede Stetigkeit und Sicherheit der Berufsstellung, eine gewährleistete Altersversorgung, eine innere, auf seelischer Teilnahme beruhende Verbindung mit dem Geschäftsunternehmen fehlten? Die Leidtragenden waren die gering besoldeten Kräfte des Theaters, an denen das eingespart werden mußte, was die Großen über das erwünschte Maß hinaus erhielten.

Wegen der Einzelheiten des traurigen Kreislaufs von sozialer Not, Rechtlosigkeit, beruflicher und persönlicher Abhängigkeit der Arbeitnehmer des Geschäftstheaters verweise ich auf mein kurz vor Kriegsausbruch er-

schienenes Schriftchen „Geschäftstheater oder Kulturtheater?", auf meinen Aufsatz „Die wirtschaftliche und soziale Lage der Bühnenmitglieder" im Jahrbuch der Angestelltenbewegung, 1913, Heft 1, und auf das ausgezeichnete Werk von Dr. Charlotte Engel Reimers „Die deutschen Bühnen und ihre Angehörigen".

Gleichwohl war in der Zeit vor dem Kriege der Glauben noch immer nicht erschüttert worden, als sei die Bühnenlaufbahn ein Beruf, der seinen Mann sicher ernähre. Alle Warnungen der Angestelltenverbände vor dem übermäßigen Zulaufe zum Theater, alle Hinweise auf das Theaterelend waren fruchtlos geblieben. So oft der verhüllende Schleier von der Wahrheit und Wirklichkeit der Dinge gerissen wurde, so oft hinausgerufen wurde, daß die Könige und Helden der Bretter — ach wie häufig — Sklaven des Alltags und willenlose Hörige allmächtiger Geschäftsunternehmer sind — das gleißende Rampenlicht übte nach wie vor seinen unwiderstehlichen Zauber auf die Gemüter aus, der eigenartige Reiz, der wie ein Schleier um die Bühne gewoben ist, lockte nach wie vor nicht nur die Scharen der Jugend mit ihrem schwärmerischen Idealismus, sondern auch Angehörige aller Lebensalter und Berufskreise zur Bühnenlaufbahn. Keinerlei staatliche Maßnahmen schränkten diesen Zudrang ein. Weder das Gebot einer gründlichen Fachausbildung, noch die Notwendigkeit bestand, eine Prüfung vor dem Eintritt in den Theaterberuf abzulegen — so sehr dies alles im Interesse der Kunst selbst gelegen hätte. So führte der übermäßige Zudrang zur Steigerung des Andrangs und diese wiederum zur Verschlechterung der Lage der Bühnenmitglieder. Nur so ließ sich das Aufkommen eines immer üppiger ins Kraut schießenden Volontärwesens, das geradezu unausrottbar erschien, erklären.

Ueberall aber zeigte sich, daß der durch das Geschäftssystem bedingte soziale Niedergang im engsten ursächlichen Zusammenhang mit dem Niedergange der Kunst steht. Wohl von jedem der sozialen Mißstände des Geschäftstheaters führt eine Linie hinüber zu den künstlerischen Nöten, und beide, die Not der Künstlerschaft und die Not der Kultur, stehen in unverkennbarer Wechselwirkung. Um Kasse zu erzielen, muß der Kunstumsatz möglichst gesteigert werden, die Masse muß es bringen: dies führt zur außerordentlichen Ueberbürdung und Entwertung der Arbeitskräfte einerseits (täglich Vorstellungen, Doppelvorstellungen auch an Wochentagen, drei Vorstellungen am Sonntag!) und zur unzulänglichen darstellerischen Vorbereitung und Leistung andererseits. Nicht minder läßt sich das Abstecherunwesen mit seinen ermüdenden Eisenbahnfahrten, den Störungen der Nachtruhe und dem ständigen Hin und Her nur auf Kosten der Arbeitskraft, der Arbeitsfrische und schließlich der Gesundheit der Mitglieder durchführen. Der dauernde Personalwechsel vereitelt das höchste Ziel aller Theaterkunst, das vollkommene Zusammenspiel, das die innere Uebereinstimmung der Spielpartner voraussetzt. Die wirtschaftliche und rechtliche Notlage, die unwürdige Abhängigkeit des Mitglieds vermindert sein geistiges und seelisches, sein künstlerisches Können. Die Ungewißheit des längeren Verbleibens an der gleichen Bühne erzeugt das Bedürfnis nach lauten auffallenden Erfolgen, statt nach wertvollen verinnerlichten Leistungen. So tritt an die Stelle edeln Wetteifers und gegenseitiger Anspornung und Förderung im Streben nach den höchsten Zielen der Kunst — Rollensucht, Rolleneifersucht und Virtuosentum. Es ist der Geschmack seines zahlungsfähigen Publikums, ist die Mode, denen sich das Geschäftstheater unterwirft, um Geschäfte zu machen. Schon die

Höhe der Preise bringt es mit sich, daß sich das Publikum nur aus den besitzenden Kreisen rekrutiert, und daß seine Zusammensetzung fast immer das gleiche Bild aufweist. Ein Teil dieser Kreise wird mit Theaterkunst übersättigt und blasiert, ein anderer Teil fordert von vornherein vom Theater nur Zerstreuung und leichte Ware, da er nicht anders als niedergedrückt von der Last und Hast des gesteigerten Erwerbslebens, abgespannt und ermüdet das Theater aufsucht. Das Geschäftstheater gibt den Versuch auf, sein Publikum zu guter, ernster Kunst zu erziehen, es schmeichelt dem von ihm vorausgesetzten schlechten Geschmack der Menge und verdirbt ihn vollends. So gelangt die minderwertigste Ware, Possen und Rührstücke seichtester Art, schlüpfrige, musikalisch wertlose Operetten, das frivole französische „Sittenstück" und seine deutsche Nachahmung, zu immer ausschließlicherer Herrschaft über den Spielplan. Das ernste Schauspiel erfährt, da es ja doch keine Kasse macht, eine nur mangelhafte Darstellung, selbst die Oper wird unzulänglich vorbereitet, überall fehlt es an Proben, das gleiche Stück darf nur ein-, zwei- oder dreimal auf dem Spielplane erscheinen, sodaß ein gründliches Vorbereiten und ein gewissenhaftes Einarbeiten unmöglich wird. Alles Sinnen und Trachten des Unternehmers ist von der Sehnsucht nach dem Schlager der Spielzeit erfüllt, dem Ereignis des Betriebs, das den Stand der Kasse sichert. Mit köstlicher Ironie werden diese Grundsätze des Geschäftstheaters in einem Artikel der „Scene", Blätter für Bühnenkunst (Dezemberheft 1915), unter dem Titel „Grundzüge der Bühnenleitung" geschildert:

§ 1. Im allgemeinen wird stets die Eigenschaft der geleiteten Bühne als Kunstanstalt betont, in jedem einzelnen Falle jedoch die Zumutung, irgend etwas nur aus künstlerischen Beweggründen zu tun, mit der Begründung abgelehnt, *man brauche Einnahmen.*

§ 2. *Diese sind in der Tat als der einzige Zweck des Unternehmens zu betrachten.* Da nun die voraussichtlichen Einnahmen eines Stückes weit schwerer zu beurteilen sind als sein künstlerischer Wert, *so hält man sich ein für allemal an die geschäftlichen Erfahrungen, die früher schon gemacht worden sind.* Ein Stück, das früher einmal keine Kasse gemacht hat, wird nur im äußersten Notfalle wieder einstudiert, jedes Stück aber sogleich gegeben, das an anderen Bühnen „zieht". — —

§ 5. Im ganzen sind beliebte alte Stücke den besten neuen vorzuziehen. Soweit es irgend angeht, vermeidet man also überhaupt, neue Stücke zu geben, auch schon weil sie Tantiemen und oft Ausstattung kosten. Von diesen Ausgaben weiß man nie im Voraus, ob man sie wieder einbringt. Eine Bühnenleitung, die an andere als auswärts bewährte Zugstücke einen Pfennig für Ausstattung verschwendet, gehört vor den Strafrichter.

§ 6. Dasselbe gilt von klassischen Stücken; diese dürfen, wie sie tantiemefrei sind, auch niemals Ausstattungskosten verursachen. Machen sie doch auch niemals volle Häuser, außer nachmittags bei halben Preisen. Diese Vorstellungen aber werden nur von der Jugend besucht, und auf die wirkt der Dichter allein. Für die Bildung ist die Ausstattung gleichgültig; und ist nicht die Bühne eine Bildungsanstalt?

§ 7. Wird man jedoch angegriffen, weil man etwa einen französischen Schwank gibt, der in Wien oder Berlin Hunderte von ausverkauften Häusern gemacht, so erklärt man entrüstet: „Wir sind doch keine klassische Moralanstalt!" — —

§ 13. Wenn man ein Mitglied gerade sehr notwendig braucht, so gewinnt man es, wenn es sein muß, durch Versprechungen, vor allem aber durch Liebenswürdigkeit. Wer jedoch im Augenblick nichts zu tun hat, also entbehrlich ist, den behandelt man kühl; die Mitglieder werden sonst leicht übermütig. Hat ein Mitglied in einer Rolle besonders gefallen, so besetzt man bald darauf eine dankbare Rolle, auf die es gerechnet hat, anderweitig. Sonst gewinnt es zu viel Boden beim Publikum, dünkt sich unentbehrlich und verlangt beim nächsten Vertragsabschluß Zulage. Es ist aber ein unverbrüchlicher Grundsatz, bei niemandem, wer es auch sei, über die Gage hinauszugehen, für die man ihn ursprünglich engagieren wollte. Zu ersetzen ist jeder. — — —

§ 17. Das Repertoir wird stets nur auf Grund der Kassenrapporte gemacht. — — —

Dem tiefer dringenden Blick offenbart es sich, daß die geschäftliche Betriebsweise der Kunst zwar dem einzelnen Unternehmer hie und da die Taschen füllen mag, im ganzen aber nicht nur kunstwidrig, sondern auch unwirtschaftlich, unvernünftig und trotz des Sparsystems der Unternehmer viel zu kostspielig arbeitet. Unendliche Mittel, Werte und Kräfte werden bei dieser Betriebsart nutz- und zwecklos vergeudet. Man denke nur an die Arbeitskräfte, die durch die unglückselige Spielzeiteinteilung während längerer Zeit im Jahre, z. B. während des Sommers, brachliegen, an die Mittel und Kosten, die durch den ständigen Wechsel des Personals, das fortwährende Reisen der Mitglieder, das planlose Herumziehen der Theater selbst aufgewendet werden und für die Zwecke der Theaterkultur verloren gehen, man berechne die Werte an Arbeitskraft und Gesundheit der Mitglieder, an künstlerischem Können, die durch die übermäßige Ausbeutung, die Kaltstellung und fehlerhafte Beschäftigung, die unzeitige Abstoßung der Mitglieder verschleudert werden, erinnere sich der moralischen und kulturellen Werte, die durch die Seßhaftigkeit der Angestellten und das dauernde Zusammenwirken gewonnen werden könnten! Das Geld der Unternehmungen und das der Mitglieder wird so zum Fenster hinausgeworfen. Welche Unmenge von Reisekosten könnten den Angestellten erspart werden, wenn das Theaterwesen im ganzen planmäßig geordnet, wenn eine vernünftige Spielzeiteinteilung geschaffen würde, welche Ersparnisse könnten gemacht werden, wenn z. B. die Theaterunternehmungen selbst die Kostüme herstellten oder herstellen ließen, wenn der Dekorationfundus überall von den Städten und nicht von deren Pächtern beschafft würde! Wenn das Geschäftstheater über mangelnden Besuch und geringes Theaterinteresse klagt, — wer dächte nicht daran, daß draußen vor den Toren der Bühne Millionen, hungrig nach Kunst, lagern, denen der Einlaß verweigert ist! Wie könnte man mit ihnen ständig „vollbesetzte Häuser" erzielen! Die Erfahrung lehrt, daß Volksvorstellungen stets ausverkaufte Häuser, ermäßigte Preise einen besseren Besuch erbringen. Nirgends zeigt sich die Unwirtschaftlichkeit des geschäftlichen Betriebs der Kunst drastischer als in der sozialen Behandlung der Mitglieder; sie sind die wertschaffenden Kräfte der Kunstpflege, und es müßte einleuchten, daß der Kunst selbst gedient wäre,

wenn ein brauchbares Künstlermaterial herangezogen und erhalten würde. Arbeitsfreude und Arbeitskraft sind aber nicht zu gewinnen ohne die Gewährung von Einkünften, die wenigstens zur Bestreitung des Lebensbedarfs ausreichen, ohne einigermaßen gesicherte Berufsverhältnisse. Statt dessen wird bald mit der Arbeitskraft des Angestellten Raubbau getrieben, bis seine Gesundheit darunter leidet, bald liegt er für längere Zeit mit seiner Tätigkeit brach und geht dann mit seinem Können, seiner Uebung und Erfahrung dem Kunstschaffen verloren. Diese sinnlose Vergeudung und Vernichtung von Menschenkräften, die als der wichtigste Besitzstand der Theaterkunst erhalten werden müßten, bedeutet die verderblichste Folge des ungeordneten Kunstbetriebs, des „Theatergeschäftes".

Der frühere Hoftheaterintendant Freiherr Egbert von Frankenberg führt treffend aus: „Wir hören die Klage vom Niedergang der Theaterkunst. Amüsement und Geschäft sind ihre Zerstörer. Das Zwittertheater muß verschwinden. Nur in einer mutigen reinlichen Trennung von Kunst und Amüsement liegt eine Möglichkeit dazu. — — Kunst und Leben stehen in so ursächlicher Beziehung und innigem Zusammenhang, daß nur die Kunst lebensfähig sein wird, welches das abgeklärte Gegenbild des sozialen Lebens in sich schließt, oder besser und kurz gesagt: Soziale Weltordnung und Theaterkunst müssen in innigem Einklang stehen. Sie gehören zusammen". (Die Philosophie der Theaterkunst in der Zeitschrift: „Das Theater").

Die treibenden Kräfte, die zur Abirrung vom deutschen Theaterideal geführt hatten, alle die Auswirkungen der Geschäftsnatur des Theaters wurden darum so eingehend zergliedert, weil wir nur so zur Erkenntnis der Richtlinien und der Antriebskräfte durchdringen, die zur besseren Entwicklung führen.

Dieser Aufstieg setzte schon vor dem Kriege ein.

Auf wirtschaftlichem Gebiete besteht der wertvollste Reichtum der Nation in der Güte und Leistungsfähigkeit der Arbeitskräfte. Der Grund der wirtschaftlichen Nützlichkeit und Zweckmäßigkeit nötigt dazu, Sozialpolitik zu treiben. Denn Arbeitsschutz und Arbeitsfürsorge, gesicherte und auskömmliche Berufsverhältnisse der Arbeitnehmer bringen es mit sich, daß die Arbeitskräfte selber besser und wertvoller werden. Es ist daher das Interesse der Allgemeinheit, das hier gewahrt wird.

Immer mehr wird die Ueberzeugung wissenschaftliches Gemeingut, daß alle Wirtschaft um der Menschen willen da ist, und nicht der Mensch um der Wirtschaft willen. Und nun das Gebiet der Theaterkunst mit ihren hohen Kultur- und Bildungszwecken! Hier ist der Anteil des Menschen selbst an der Arbeitsleistung und dem Arbeitsergebnis am größten. In der Tat — seine ganze Persönlichkeit, Seele und Körper stellt das Bühnenmitglied in den Dienst seiner Arbeit: seine Nerven, seine Einbildungskraft, sein Gedächtnis werden bei der Verrichtung seines Werkes benötigt. Je höher der ideale und sittliche Wert der Theaterkunst eingeschätzt wird, desto wichtiger ist die Fürsorge für die Erhaltung der diese Kunst mit aller seelischen Hingabe und Selbstentäußerung schaffenden darstellenden Kräfte. Daher ohne Besserung der sozialen Lage der Bühnenmitglieder kein kultureller Aufstieg des Theaterwesens! Ohne geordnete Lebensverhältnisse, ohne berufliche Sicherheit, ohne Befreiung von den ewigen, niederdrückenden Unterhaltssorgen kein gedeihliches Kunstschaffen! Man sollte sich wirklich nicht mehr mit dem lächerlichen Märchen zu befassen haben, als ob das Hungern, die mangelnde Ordnung der Lebensverhältnisse, das Herumwandern von Ort zu Ort der notwendige

Nährboden für die Arbeit des Bühnenkünstlers sei — eine Fabel, die offenbar wegen der Meinung, sie sei geistreich, immer wieder vorgebracht wird, die aber darum nicht weniger läppisch und sinnlos ist.

Durch seine Ohnmacht und Abhängigkeit ist das einzelne Bühnenmitglied zu schwach, um sich aus der sozialen Not heraus zu helfen. Erst spät pochte daher die soziale Frage am Tempel der Theaterkunst an, wo sie nunmehr unwiderstehlich Einlaß begehrte. Die Mitglieder schlossen sich zu Organisationen zusammen, um gemeinsam den wirtschaftlichen und geistigen Aufstieg des Standes zu fördern. Diese Angestelltenverbände, die ihre Tätigkeit und Einrichtungen immer mehr nach dem Vorbilde der Gewerkschaften ausgestalteten, erfuhren den Beistand der öffentlichen Meinung, der Parlamente, der Behörden und Gemeindekollegien, der Presse. Die Erkenntnis dämmerte auf, daß die soziale Theaterfrage von dem Theaterkulturproblem nicht abzutrennen ist. Die soziale Bewegung wird zur treibenden Kraft für den kulturellen Fortschritt. Nach beiden Richtungen setzen nun Verbesserungen ein, es geht langsam gegen den Tag.

Die Bühnen- und Orchestermitglieder wurden in den Kreis der Sozialversicherung, — Kranken-, Invaliden- und Angestelltenversicherung — einbezogen, die erste Fürsorge, die ihnen der soziale Staat gewährte.

Die Regierung veröffentlichte einen Theatergesetzentwurf, der an Arbeitsschutz, Arbeitsfürsorge und an Rechtsschutz vieles von dem enthielt, was zur Beseitigung der Mißstände beim Theater unerläßlich erscheint. Leider wurde das Gesetz vor Kriegsausbruch nicht mehr verwirklicht. Immerhin ließ der Inhalt des Entwurfs ermessen, wie sehr das Recht des Theaters mit den Moralanschauungen der Allgemeinheit im Widerspruch lag, wie weit die an der Bühne bestehenden Berufsverhältnisse hinter der sozialen Ordnung anderer Arbeitsgebiete zurückstanden. Auch die Rechtssprechung der ordentlichen Gerichte brachte mehr und mehr eine Anpassung des Theaterrechts an modernes Rechtsempfinden und eine Einordnung unter die Moralanschauungen einer sozialeren Zeit. Die Bühnenschiedsgerichte hatten die Gefahr nur zu nahe gerückt, daß das eingewurzelte Unrecht des Theaterarbeitsverkehrs erstarre und schließlich ganz zum herrschenden Theaterrechte werde. Nun kam durch die ordentliche Rechtssprechung ein frischerer Luftzug in die verstaubte Rumpelkammer. Den Ansprüchen, die sich aus der Eigenart des Theaterberufs ergaben, wurde Rechnung getragen. So wurde das Recht auf Beschäftigung mit seiner entscheidenden Wichtigkeit für das Bühnenmitglied grundsätzlich anerkannt. Die maßlose Härte des Vertragsrechts der Bühne wurde gemildert. In den Wall der einseitigen Unternehmervorrechte wurde Bresche gelegt — vorzugsweise aus dem Gesichtspunkte heraus, daß diese Vorrechte eine übermäßige allzudrückende Knebelung des wirtschaftlich Schwachen durch den wirtschaftlich Starken darstellten, daß sie daher mit den guten Sitten unvereinbar und nichtig seien. So wurde der allgemein übliche sog. unterlegte Gastspielvertrag für unsittlich und unwirksam erklärt und damit eine Entscheidung von großer grundsätzlicher Tragweite gefällt. Noch eine ganze Reihe von Unternehmervorrechten müßte aus den gleichen Gründen als unsittlich fallen, aus denen der unterlegte Vertrag für hinfällig erklärt wurde. Da sich aber auch die ersten und besten Theater diesen Anschauungen der Gerichte nicht fügten, der unsittliche unterlegte Vertrag vielmehr nach wie vor in allgemeiner Anwendung verblieb, so ward hierdurch klar erwiesen, daß auf diesem Wege ein durchgreifender Fortschritt nicht zu erzielen war — die Mitglieder müssen sich ja meist infolge ihrer

Abhängigkeit scheuen, einen Rechtsstreit anzufangen —, sondern daß es mit äußerster Dringlichkeit der Erlassung des Gesetzes bedurfte, das seinen Anordnungen durch Zwangsrecht Geltung verschafft.

Bedeutungsvolle Ansätze zu einer besseren Gestaltung des Theaterwesens ergaben sich aus der Polizeiverwaltungstätigkeit, die bei der Erteilung der Erlaubnis zum Theaterspielen gemäß § 32 der Gewerbeordnung zu entwickeln war. Niemals hätten die unseligen Folgen der Geschäftsnatur des Theaters einen so erschreckenden Umfang annehmen können, wenn nicht durch die Gewerbefreiheit alle schützenden Dämme eingerissen gewesen wären. Die frühere Privilegienordnung, so sehr sie verwerflich sein mochte, weil sie der völligen staatlichen Willkür Tür und Tor öffnete, bot doch auch die Möglichkeit zu einem bessernden Eingreifen der Staatsbehörde gegenüber den Auswüchsen des Theaterbetriebs. Nun setzte man an die Stelle der möglichen Willkür und des Ungeschicks des Staatsbeamten die sichere schrankenlose Willkür des Geschäftsunternehmers. An sich konnte jeder, der wollte, ein Theatergeschäft aufmachen; auf die Frage des vorhandenen Bedürfnisses kam es nicht an. Durch den schrankenlosen Wettbewerb unter den Bühnenleitern wurden alle Uebel, die der Geschäftsgeist und die geschäftliche Betriebsweise mit sich brachten, auf sozialem wie auf künstlerischem Gebiete ins Außerordentliche gesteigert. Ja, es griffen die Mißbräuche und der Geist des Geschäftstheaters auf solche Bühnen über, die nach dem Willen ihrer Schöpfer, nach ihrer ganzen Anlage und Gestalt reine Kunststätten sein sollten und oft auch wollten. Sie wurden eben gegen ihren Willen in den Strudel gerissen. Der Wettbewerb, in den sie z. B. bei der Gewinnung der Zugkräfte und der Stücke mit den Geschäftstheatern treten mußten, nötigte ihnen einen Teil von deren Methoden auf und drückte sie auf ihren Stand mehr und mehr herab. Die ersten gesetzlichen Einschränkungen der Gewerbefreiheit zeigten den Weg zu einer bessern Zukunftsentwicklung des Theaters: es waren die Vorschriften, wonach eine Spielerlaubnis nur dem erteilt werden darf, der die sittlichen, künstlerischen und wirtschaftlichen Eigenschaften besitzt, die zur Leitung einer Bühne befähigen. Die wirtschaftliche Zuverlässigkeit wurde von Polizeiwegen erst dann als vorhanden angenommen, wenn sie auch durch eine dingliche Sicherheit (Hinterlegung von Geld oder Wertpapieren) verbürgt war. Diese auf der Auslegung des Gesetzes beruhende Handhabung harrt noch der ausdrücklichen gesetzlichen Bestätigung durch das Reichstheatergesetz. Von weittragender grundsätzlicher Bedeutung für die Besserung der wirtschaftlichen und künstlerischen Theaterzustände war ferner die Gesetzesauslegung, nach der eine Zuverlässigkeit des Unternehmers in den angegebenen drei Richtungen erst dann als gegeben erachtet werden darf, *wenn die sozialen, rechtlichen und künstlerischen Verhältnisse bei dem geplanten Unternehmen so einwandfrei und so geordnet sind, daß sich daraus das Vorhandensein der vollen Zuverlässigkeit des Unternehmers entnehmen* läßt. Mit andern Worten: „*wenn der Unternehmer Hungerlöhne bezahlen, Volontäre im Uebermaß beschäftigen will, um dadurch größeren Geschäftsgewinn zu erzielen, wenn er seinen Mitgliedern nicht das Mindeste gewährt, was nach zeitgemäßen Anschauungen an Rechten, Arbeitsschutz und Arbeitsfürsorge gewährt werden muß, wenn das Unternehmen also lediglich der geschäftlichen Ausbeutung der Kunst und der Künstler* und nicht den höheren Zwecken der Kunst dienen soll — dann

besitzt der Unternehmer nicht die vom Gesetze für die Erteilung der Erlaubnis vorausgesetzten Eigenschaften des Leiters einer Kunstanstalt. Mit dieser Auslegung ging die in Theaterangelegenheiten geradezu mustergültige Berliner Polizeibehörde voran, und andere folgten. Wir gehen nicht fehl, wenn wir das Verdienst an der Aufstellung und Durchführung dieser Auslegungsgrundsätze dem Vorstand der Theaterabteilung bei der Berliner Polizeibehörde, Geheimen Oberregierungsrat von Glasenapp, zumessen, der sich als ein wahrhafter Förderer der deutschen Theaterkultur erwiesen hat. Hier zeigen sich die Ansätze einer künftigen wertvollen Staatsfürsorge für das Theater, die Richtlinien für die zweckmäßige öffentlich-rechtliche Regelung des Bühnenwesens.

Aber die Bühnen selbst hatten sich schon vor dem Kriege vielfach aus den niederen Regionen des Geschäftstheaters in freiere und lichtere Höhen erhoben und sich der ausschließlichen Pflege echter Kunst gewidmet. Ueberall hatte es sich gezeigt: wo ein Kulturwille ist, da ist auch ein Kulturweg. Auf den Kunstwillen kommt es an. Dem Kunstwillen der Fürsten sind die Hoftheater entsprungen, die in der Tat den Zweck hatten, der Kunst zu dienen. Und es ist nicht zu leugnen, daß einzelne von ihnen Großes in der Erfüllung dieses Zwecks und in der Erreichung von Kulturzielen geleistet haben. Man denke nur an das Wiener Burgtheater als den Hort eines Kunststils und einer Kunsttradition, an das von Dalberg als Intendanten geleitete Mannheimer Hoftheater mit seiner wahrhaften Förderung der darstellenden Kräfte und ihres künstlerischen und sozialen Wohls, denke daran, daß an beiden Hoftheatern die konstitutionelle Verfassung durch die Teilnahme der Schauspieler an der künstlerischen Oberleitung (Regieausschuß) verwirklicht war, denke an das Karlsruher Hoftheater unter Eduard Devrient, an die Kunstleistungen einer Reihe von Hofbühnen in der neueren Zeit. Auch im Ganzen haben die Hoftheater der Theaterkulturpflege einen Rückhalt geboten. Und doch vermag aus einer Reihe von Gründen das Hoftheater in seiner heutigen Gestalt nicht als die Anstalt betrachtet zu werden, die dem deutschen Theaterkulturideal entspricht. In sozialer Hinsicht: nirgends wird wie hier die äußerste persönliche Abhängigkeit des Personals, Botmäßigkeit und Unterordnung verlangt. Die Hausordnungen sind wahre Arsenale der drückendsten Fesseln, es häufen sich in ihnen Gebote und Verbote, deren Rückständigkeit geradezu unglaublich erscheint. Vom gleichen Geiste ist die persönliche Behandlung der Mitglieder erfüllt: sie steht ganz im Banne der Meinung, daß die Dienstverpflichteten des Bühnenvertrags nicht Vertragspartner, sondern Untergebene sind, daß die Gewährung wirtschaftlicher und rechtlicher Vorteile Gnadenbeweise und Wohltaten darstellen! Bei der Gestaltung des Vertragsrechts hat sich das Hoftheater durchaus den Methoden des Geschäftstheaters angeschlossen. Wurde es doch schon bei dem Heranholen der „ersten Kräfte" in den Wettbewerb mit den Geschäftstheatern und in das geschäftliche Treiben hereingezogen. Es kamen die höfische Repräsentation, das Uebermaß an kostspieligem Schaugepränge, der teuere Beamtenverwaltungsapparat anstelle der Leitung durch Fachmänner hinzu. So steigerte sich der Aufwand in einem Maße, daß auch hier die Niederhaltung der wirtschaftlich schwachen Kräfte sich als Endergebnis einstellte. Man vergegenwärtige sich z. B., daß an den preußischen Hoftheatern wie z. B. der Berliner Hofoper Chor- und Balletmitglieder mit dreimonatlicher Kündigung angestellt sind! In künstlerischer Hinsicht: die Gefahr der Erstarrung im Alterhergebrachten, die Beschränkung auf

konventionelle Kunst, die Scheu vor der Moderne, vor einem freieren Luftzug! Wie sollte vor allem das Hoftheater für die geistige und sittliche Erziehung des Volkes wirken, wenn ihm eben das Volk, die breiten Schichten des Volkes als Publikum gänzlich fehlten, wenn nach der Art seiner Einrichtung nur ein kleiner bevorzugter Kreis für den Besuch in Betracht kam?

Eine immer bedeutsamere Rolle haben im Theaterwesen der Neuzeit die Gemeindetheater gespielt, so bedeutsam, daß ihnen für die Zukunftsentwickelung geradezu ausschlaggebende Wichtigkeit beizumessen ist. Kulturanstalten sind die Gemeindetheater vor allem da, wo sie von den Gemeinden selbst geführt werden, weil hier der Zweck der Kunstpflege am reinsten gewahrt bleibt. Wo dagegen die Bühne von der Gemeinde aus der Hand gegeben, einem Pächter überlassen wird, der als Geschäftsmann die Kunst zum Zwecke des Gelderwerbs betreibt, da sind auch die Gemeindebühnen — trotz des wohlklingenden Namens „städtisches Theater" oder „Stadttheater" — reine Geschäftsbetriebe mit allen den früher geschilderten Schattenseiten und Uebelständen solcher Unternehmungen. Immer nachdrücklicher wurden die Gemeinden auf ihre Verpflichtung und ihren Beruf hingewiesen, ihre Theater selbst zu führen, damit diese der Kunstpflege und nicht dem Gelderwerb irgend eines Geschäftsmannes dienten. Das Kunstbedürfnis der geistig angeregten Kreise und vor allem der breiten Schichten der Bevölkerung, die Rücksicht auf die Erziehung der heranwachsenden Jugend, die soziale Bewegung der Bühnenmitglieder und die aufklärende Wirksamkeit ihrer Standesorganisationen waren die wichtigsten Antriebskräfte für die Entwicklung zum städtischen Eigentheater als einer Kunstanstalt. Eine unangebrachte Hemmung wird diesem Fortschritt vielfach durch die irrige Meinung zu teil, als ob der Eigenbetrieb an sich einen erhöhten Aufwand bedinge und kostspieliger sei als der Pachtbetrieb. Die Stadt Mannheim hat schon im Jahre 1839 ihr Theater zur eigenen Betriebsführung übernommen. Sie war damals noch eine kleine, wenig begüterte Stadtgemeinde, der fürstliche Hof hatte sie seit langem verlassen, und Handel und Industrie, die ihr viel später Reichtum brachten, waren noch nicht eingezogen. In der neueren Zeit war es das kleine Mülhausen i. Els., eine Industriestadt mit vorwiegender Arbeiterbevölkerung, das sich bei Errichtung des Theaters ohne weiteres dazu entschloß, es im Eigenbetrieb zu führen. Zum Eigenbetrieb schritten ferner die Städte Freiburg i. Br., Straßburg i. Els., Essen, Leipzig, Breslau, Dortmund und Elberfeld. Dem Eigenregietheater am nächsten stehen die Gemeindebühnen, deren Betrieb einer gemeinnützigen Gesellschaft, die ihn zum Zwecke der Kunstpflege zu führen hat, überantwortet wird, wie z. B. Frankfurt a. M., Basel, Zürich, Bern (in Bern demnächst Eigenbetrieb). Durch Umgestaltung des Pachtverhältnisses haben sich jedoch auch die andern städtischen Bühnen (gegenüber 19 Hoftheatern gab es im Jahre 1913/14 132 Stadttheater) in steigender Zahl und immer größerem Umfange dem Theaterkulturbetrieb genähert. Zunächst wird dem Unternehmer die Pacht erlassen, dann werden ihm mehr und mehr Mittel zur Betriebsführung gewährt, entweder in Gestalt von Betriebsnaturalien, Wasser, Licht, Heizung, Reinigung usw., der Fundus an Dekorationen, Requisiten und Kostümen usw. oder in Form von Geldzuschüssen; es wird dem Unternehmer ein festes Einkommen und Beteiligung am Gewinn oder an den Ersparnissen der Beihilfe gewährleistet. Auch in andern Formen vollzieht sich der Uebergang vom reinen Pachtbetrieb zum wirklichen Gemeindebetrieb: Der Pächter zahlt eine Pacht

35	Thorn		"	45	36 000	10 000	—	46 000	28 300	17 700	—	—
36	Ulm		"	60	Staat erhebt 2000 Mk.	—	—	—	13 000	—	13 000	0,21 7
37	Wismar		"	23	8 948	—	—	8 948	11 200	—	2 252	0,05 4
38	Würzburg		"	86	33 583	—	—	33 583	44 436	—	10 853	0,12 6

d) Theater, die Pacht erheben.

1	Zittau		St.	40	8 932	—	4% der Brutto-einnahme	?	15 476	?	?	?
2	Zwickau		"	45	2 000	—		?	15 502	?	?	?
3	Aschaffenburg		"	30	—	—		?	10 000	?	?	?
4	Bremen		"	305	—	—		27 500	27 500	93 200	—	65 700	0,21 5
5	Crefeld		"	130	144 805	—		?	?	?	?	?	?
6	Danzig		"	180	141 000	—		15 000	156 000	?	?	?	?
7	Elbing		"	60	26 058	—		2 820	28 878	10 020	18 858	—	—
8	Erfurt		"	125	65 475	—		13 000	78 475	51 628	26 847	—	—
9	Flensburg		"	65	66 623	3 000		2 050	71 673	25 918	45 755	—	—
10	Halle		"	185	170 364	—		35 000	205 364	93 208	112 156	—	—
11	Hamburg		"	1000	?	?		?	?	?	?	?	?
12	Hanau		"	40	—	—		1 500	1 500	18 710	—	17 210	0,04 3
13	Harburg		"	80	24 110	—		?	?	?	?	?	?

Tabelle

über die Belastung der deutschen Theaterstädte (Gesamtbelastung und Belastung pro Kopf derselben) durch deren Theater, unter Zugrundelegung der Annahme, daß die erhobenen Lustbarkeitssteuern für die künstlerisch geleiteten Bühnen verwendet werden.

(Die Angaben der Rubriken 2, 3 und 4 sind teilweise, die der Rubriken 5a, b, c und 6 vollständig der Tabelle des Marterſteig'schen Aufsatzes „Theater und Orchester" in dem „Sonderabdruck aus dem Handwörterbuch der Kommunalwissenschaften" entnommen und beziehen sich auf das Spieljahr 1913/14.)

1	2	3	4	5				6	7	8	9
Laufende Nummer	Stadt	Name des Theaters St. = Stadtth. O. H. = Opernh. S. H. = Schauspielhaus V. Th. = Vereinigte Theater.	Einwohnerzahl in Tausend	Die Stadt vereinnahmte an				Städtischer Gesamt-Aufwand	Überschuß aus Rubr. 5d gegenüber der Rubr. 6	Seitens der Stadt blieben somit zu decken	Das macht pro Kopf der Bevölkerung
				a Lustbarkeits-Steuern	b Staatlichen fürstlich. oder sonst. Beihilfen	c Pacht	d Zusammen				
				ℳ	ℳ	ℳ	ℳ	ℳ	ℳ	ℳ	ℳ
a) Theater in städt. Eigenbetrieb.											
1	Breslau	St.	520	478 749	5 000	—	483 749	334 673	149 076	—	—
2	Dortmund	„	222	173 550	—	—	173 550	207 703	—	34 153	0,15
3	Elberfeld	„	180	234 876	—	—	234 876	130 000	104 876	—	—
4	Essen	„	300	349 859	10 000	—	359 859	260 925	98 934	—	—
5	Frankfurt a. M.	O. u. S. H.	430	389 600	—	—	389 600	980 500	—	590 900	1,37
6	Freiburg i. Br.	St.	85	—	—	—	—	511 300*	—	511 300	6,00
7	Hagen i. W.	„	96	77 348	—	—	77 348	31 375	45 973	—	—
8	Leipzig	V. Th.	600	fließt in die Armenkasse	—	—	—	614 996	—	614 996	1,02
9	Mannheim	Hofth.	216	—	23 000	—	23 000	504 898	—	581 898	2,69
10	Mülhausen i. Els.	St.	97	50 890	10 000	—	60 890	157 908	—	97 018	1,00
11	Straßburg i. Els.	„	173	136 500	56 000	—	192 500	189 528	2 472	—	—
b) Theater in gemischtem System (ohne Pachterhebung).											
1	Augsburg	St.	130	72 502	—	—	72 502	172 601	—	100 099	0,76
2	Bielefeld	„	105	19 784	—	—	19 784	27 636	—	7 852	0,07
3	Bonn	„	88	132 348	—	—	132 348	34 321	98 027	—	—
4	Chemnitz	V. Th.	287	99 472	—	—	99 472	308 138	—	208 666	0,72
5	Cöln	„	520	721 052	—	—	721 052	641 581	79 471	—	—
6	Düsseldorf	St. S. H.	385	588 236	—	—	588 236	894819 500000 = 1394819	143 417	—	—
7	Duisburg	St.	250	—	—	—	—	130 000	—	130 000	0,52
8	Guben und Forst	„	40	—	—	—	—	8 000	—	8 000	0,20
9	Kattowitz	„	42	44 000	—	—	44 000	75 800	—	31 000	0,73
10	Lübeck	„	106	74 470	—	—	74 470	103 349	—	28 879	0,27
11	Mainz	„	112	?	—	—	?	136 628	—	136 628	1,22
12	Münster i. W.	„	95	46 507	—	—	46 507	90 625	—	44 118	0,46
13	Nürnberg	„	350	184 468	—	—	184 468	74 598	109 870	—	—
14	Osnabrück	„	78	23 000	—	—	23 000	51 561	—	28 561	0,36
15	Plauen i. V.	„	126	—	—	—	—	25 250	—	25 250	0,20
16	Posen	„	160	92 000	?	—	92 000	110 000	—	110 000	0,11
c) Subventionierte Theater, die keine feste Pacht erheben.											
1	Trier	St.	60	garantiert 6000 Mk. Reingewinn							
2	Aachen	„	170	151 083	—	—	151 083	127 956	23 127	—	—
3	Bamberg	„	50	10 000	—	—	10 000	24 599	—	14 599	0,29
4	Barmen	„	175	113 000	—	—	113 000	151 030	—	38 030	0,21
5	Bautzen	„	40	15 000	—	—	15 000	10 673	4 327	—	—
6	Bromberg	„	90	45 844	13 000	—	58 444	33 990	24 454	—	—
7	Coblenz	„	60	23 069	—	—	23 069	41 808	—	18 739	0,31
8	Döbeln	„	30	—	—	—	—	3 885	—	3 885	0,13
9	Gießen	„	31	—	3 000	—	3 000	4 000	—	1 000	0,03
10	Gleiwitz	„	68	15 801	—	—	15 801	3 000	12 801	—	—
11	Görlitz	„	85	42 953	—	—	42 953	15 113	27 840	—	—
12	Heidelberg	„	60	—	—	—	—	5 000	—	5 000	0,08
13	Heilbronn	„	45	wird in Württbg. v. Staat erhoben	—	—	—	31 618	—	31 618	0,70
14	Kaiserslautern	„	65	—	—	—	—	23 560	—	23 560	0,36
15	Kiel	V. Th.	210	266 898	20 000	—	286 898	222 558	64 340	—	—
16	Königsberg	„	250	—	—	—	—	30 000	—	30 000	0,12
17	Konstanz	„	30	—	—	—	—	23 229	—	23 229	0,77

*) Davon Bauschuldtilgung damals 175 000 Mark, später über 200000; der hohe Theateraufwand dauerte nur ganz kurze Zeit; im Krieg wurde der Betrieb stillgelegt (ab Sommer 1915).

1	2	3	4	5				6	7	8	9
				Die Stadt vereinnahmte an							
Laufende Nummer	Stadt	Name des Theaters St. = Stadtth. O. H. = Opernh. S. H. = Schauspielhaus V. Th. = Vereinigte Theater	Einwohnerzahl in Tausend	a Luftbarkeits-Steuern ℳ	b Staatlichen fürstlich. oder sonst. Beihilfen ℳ	c Pacht ℳ	d Zusammen ℳ	Städtischer Gesamtaufwand ℳ	Ueberschuß aus Rubr. 5d gegenüber der Rubr. 6 ℳ	Seitens der Stadt blieben somit zu decken ℳ	Das macht pro Kopf der Bevölkerung ℳ

c) Subventionierte Theater, die keine feste Pacht erheben. (Fortsetzung.)

18	Liegnitz	St.	70	39 157	—	—	39 157	15 000	24 157	—	—
19	Lüneburg	„	27	11 450	—	—	11 450	7 180	4 270	—	—
20	Magdeburg	„	280	276 931	—		276 931	114 894	162 037	—	—
21	Marburg, Hess.	„	25	1 860	—	—	1 860	1 750	110	—	—
22	Meißen	„	32	10 276	—	—	10 276	4 545	5 731	—	—
23	Metz	„	80	53 405	15 000	—	68 405	74 246	—	5 835	0,73
24	Minden	„	35	8 996	—	—	8 996	20 932	—	11 936	0,34
25	Oppeln	„	35	5 783	4 000	—	9 783	4 000	5 783	—	—
26	Pforzheim	„	75	—	—	—	—	17 700	—	17 700	0,23
27	Ratibor	„	38	6 006	2 500	—	8 506	?	?	?	?
28	Regensburg	„	50	43 000	60 000	—	103 000	36 000	67 000	—	—
29	Rostock	„	65	—	—	—	—	62 311	—	62 311	0,96
30	Saarbrücken	„	120	118 198	—	—	118 198	48 000	70 198	—	—
31	Speyer	„	25	—	—	—	—	5 369	—	5 369	0,21
32	Stettin	V. Th.	240	116 377	37 560	—	153 878	64 031	89 847	—	—
33	Stolp	St.	40	9 695	—	—	9 695	3 000	6 695	—	—
34	Stralsund	„	32	36 000	—	—	36 000	10 000	26 000	—	—
35	Thorn	„	45	36 000	10 000	—	46 000	28 300	17 700	—	—
36	Ulm	„	60	Staat erhebt 2000 Mk.	—	—	—	13 000	—	13 000	0,21
37	Wismar	„	23	8 948	—	—	8 948	11 200	—	2 252	0,05
38	Würzburg	„	86	33 583	—	—	33 583	44 436	—	10 853	0,12

d) Theater, die Pacht erheben.

1	Zittau	St.	40	8 932	—	4% der Bruttoeinnahme	?	15 476	?	?	?
2	Zwickau	„	45	2 000	—		?	15 502	?	?	?
3	Aschaffenburg	„	30	—	—		?	10 000	?	?	?
4	Bremen	„	305	—	—		27 500	27 500	93 200	—	65 700	0,21
5	Crefeld	„	130	144 805	—		?	?	?	?	?	?
6	Danzig	„	180	141 000	—		15 000	156 000	?	?	?	?
7	Elbing	„	60	26 058	—		2 820	28 878	10 020	18 858	—	—
8	Erfurt	„	125	65 475	—		13 000	78 475	51 628	26 847	—	—
9	Flensburg	„	65	66 623	3 000		2 050	71 673	25 918	45 755	—	—
10	Halle	„	185	170 364	—		35 000	205 364	93 208	112 156	—	—
11	Hamburg	„	1000	?	?		?	?	?	?	?	?
12	Hanau	„	40	—	—		1 500	1 500	18 710	—	17 210	0,43
13	Harburg	„	80	24 110	—		?	?	?	?	?	?

1	2	3	4	5				6	7	8	9
Laufende Nummer	Stadt	Name des Theaters St. = Stadtth. O. H. = Opernh. S. H. = Schauspielhaus V. Th. = Vereinigte Theater	Einwohnerzahl in Tausend	Die Stadt vereinnahmte an				Städtischer Gesamt-Aufwand	Ueberschuß aus Rubr. 5d gegenüber der Rubr. 6	Seitens der Stadt blieben somit zu decken	Das macht pro Kopf der Bevölkerung
				a Lustbarkeits-Steuern	b Staatlichen fürstlich. oder sonst. Beihilfen	c Pacht	d Zusammen				
				ℳ	ℳ	ℳ	ℳ	ℳ	ℳ	ℳ	ℳ

c) Subventionierte Theater, die keine feste Pacht erheben. (Fortsetzung.)

18	Liegnitz	St.	70	39 157	—	—	39 157	15 000	24 157	—	—
19	Lüneburg	"	27	11 450	—	—	11 450	7 180	4 270	—	—
20	Magdeburg	"	280	276 931	—		276 931	114 894	162 037	—	—
21	Marburg, Hess.	"	25	1 860	—	—	1 860	1 750	110	—	—
22	Meißen	"	32	10 276	—	—	10 276	4 545	5 731	—	—
23	Metz	"	80	53 405	15 000	—	68 405	74 246	—	5 835	0,73
24	Minden	"	35	8 996	—	—	8 996	20 932	—	11 936	0,34₁
25	Oppeln	"	35	5 783	4 000	—	9 783	4 000	5 783	—	—
26	Pforzheim	"	75	—	—	—	—	17 700	—	17 700	0,23₆
27	Ratibor	"	38	6 006	2 500	—	8 506	?	?	?	?
28	Regensburg	"	50	43 000	60 000	—	103 000	36 000	67 000	—	—
29	Rostock	"	65	—	—	—	—	62 311	—	62 311	0,96
30	Saarbrücken	"	120	118 198	—	—	118 198	48 000	70 198	—	—
31	Speyer	"	25	—	—	—	—	5 369	—	5 369	0,21₅
32	Stettin	V. Th.	240	116 377	37 500	—	153 878	64 031	89 847	—	—
33	Stolp	St.	40	2 695							

nur bei Gewinn, während er bei Verlust Zuschuß bis zu einem gewissen Betrage bezieht; oder die Pachtverpflichtung des Unternehmers bleibt unberührt, aber es werden ihm Beihilfen gewährt. Wegen der Einzelheiten vergleiche man den Aufsatz von Martersteig „Theater und Orchester" im Handwörterbuch der Kommunalwissenschaften, 4. Band, 1914, und die amtliche statistische Arbeit von Tetzlaff: „Die für Theater, Orchester, und sonstige musikalische Zwecke von den deutschen Großstädten und einigen Hauptstädten des Auslandes im Rechnungsjahre 1903 aufgewendeten Beträge." An manchen Mißständen tragen gerade Theatergemeinden in besonderer Weise schwere Schuld; so vielfach an der Brotlosigkeit der Mitglieder im Sommer, wo ohne Rücksicht auf deren Unterkommen die Bühnen geschlossen werden. Auch Verträge von Gemeinden mit Bühnenleitern werden so gestaltet, daß die Pächter zur rein geschäftlichen Betriebsweise und zu unsozialen Maßnahmen genötigt werden. Auch dort ist dies der Fall, wo Gemeinden die soziale Behandlung der Mitglieder zwar an sich verlangen, aber die hierfür erforderlichen eigenen Opfer zu tragen sich weigern. In welchem Maße die fortschreitende Entwicklung der städtischen Pachttheater zu Eigenbetriebstheatern eine künstlerische und soziale Lebensfrage und eine hohe Kulturpflicht der Gemeinden darstellt, wie sich diese Entwicklung mit Naturnotwendigkeit vollzieht, wenn das Interesse der Kunst und das Interesse der Volksgesamtheit an der Kunst gefördert werden sollen, habe ich in dem Schriftchen „Geschäftstheater oder Kulturtheater?" des näheren darzulegen versucht.

Wie ungleich durch den Theaterkulturaufwand die deutschen Städte belastet sind, mag aus der beifolgenden Tabelle hervorgehen, die der Vorsitzende des Allg. Deutschen Chorsängerverbandes, Eugen Friedebach, an Hand des erwähnten Aufsatzes von Martersteig gefertigt hat.

Die Ungleichheit des Aufwandes der einzelnen Gemeinden ist noch größer, als aus der Tabelle hervorgeht, weil die Städte, in denen sich Hoftheater befinden, davon völlig frei sind (nur Darmstadt, München, Stuttgart und Wiesbaden zahlen verhältnismäßig geringe Betriebszuschüsse, die Hoftheatergebäude in Wiesbaden und Oldenburg gehören den Gemeinden zu Eigentum, Kassel und Stuttgart gaben Bauzuschüsse). Anderseits genießen eine Reihe von städtischen Theatern in Grenzlanden (Elsaß-Lothringen, Posen, Schlesien und Schleswig-Holstein) aus nationalen Gründen staatliche Beihilfen. Die Tabelle verzeichnet nicht nur die Lustbarkeitssteuern, die aus dem Theaterbetriebe selbst entfließen, sondern die Gesamtbeträge. Doch auch so eignet sich die Berechnung dazu, um ein Bild über den wirklichen Kulturaufwand der Gemeinden zu geben: wenn einerseits das Kulturtheater, die Pflege edler Musik, der Varietebetrieb, soweit er wirkliche Kultur darstellt (z. B. Kunsttanz, Körperkultur) von solcher Steuerlast unbedingt verschont bleiben müssen, so ist es andererseits nur angebracht, ihr Erträgnis, das aus andern Quellen wie z. B. dem Kinobetrieb in seiner heutigen Gestalt fließt, den Zwecken ernster Kunstpflege zuzuführen. Da fällt es denn auf, daß für eine große Reihe von Städten ein namhafter Ueberschuß aus dem Erträgnis der Lustbarkeitssteuern gegenüber dem Theateraufwand sich ergibt! So wertvoll die Kulturleistungen einer großen Reihe von Theaterstädten sind — das Gesamtbild des städtischen Theaterkunstbetriebs läßt Ordnung und Organisation auf schmerzlichste vermissen.

Dank dem Kulturwillen und der außerordentlichen Befähigung einzelner Persönlichkeiten, genialer Führer auf literarischem und künstleri-

schem Gebiete, sind auch eine Reihe von vorhandenen Privatbetrieben als Kulturtheater anzusprechen. Für ihre gedeihliche Wirksamkeit bedarf es aber nicht nur des bedeutenden Führers mit ehrlichem Kunstwollen, sondern auch des zahlreichen Publikums der Großstadt, sodaß ein starker Zulauf aus den besitzenden Kreisen möglich ist (Höhe der Preise). Hier kommen vor allem einzelne Berliner Theater in Betracht. So Vorbildliches sie leisten, — zum Teil Schöpferisches — so einseitig wird häufig ihre Wirksamkeit gegenüber den Leistungen der Kulturtheater außerhalb Berlins (Stadt- und Hoftheater) in den Vordergrund geschoben. Die Kunsttätigkeit der letzteren ist immermehr erstarkt, selbständiger geworden und auf gesünderer Grundlage aufgebaut. Heute stehen sich das Theater in Berlin und das Theater außerhalb Berlins — in der Provinz — wenigstens was das Schauspiel anlangt, geradezu wie zwei getrennte Welten gegenüber: dort in Berlin das größere literarische Echo, die tonangebende Bedeutung der Première, auf die die äußerste Sorgfalt verwendet wird, zahlreiche Proben, bis 30 und mehr, die Schauspieler oft besonders für eine Rolle engagiert, das Serienstück, — hier in der Provinz das Repertoirtheater, die Entwicklung der Kulturbühnen zu größerer Stetigkeit, Gediegenheit und Harmonie der künstlerischen Verhältnisse im Ganzen! Dabei beachte man die hohen Kulturleistungen der Provinz auf dem Gebiet der Oper! So muß man sich jedenfalls hüten, aus der Tatsache des Bestehens jener Privat-Bühnen, die nur als Ausnahmen zu werten sind, Schlüsse zu ziehen, als ob das Theater dem freien Spiele der Kräfte überlassen werden könnte, ohne daß die Kultur Schaden erlitte. Wo nicht eine überragende Führerschaft, getragen von ernster Kunstbegeisterung, mit großstädtischen Besuchsverhältnissen, also der Möglichkeit der Ausbeutung der Zahl der Verbraucher, zusammentrifft, da sinkt das Privattheater unfehlbar in die Mißstände und Gepflogenheiten des Geschäftsbetriebes hinab.

Der Gedanke, daß zur Teilnahme an der nationalen Theaterkultur alle Schichten des Volkes, vor allem die breiten Kreise des werktätigen Mittelstandes und der arbeitenden Bevölkerung, heranzuziehen sind, wird durch die freien Volksbühnen, die Schillertheater, sowie überhaupt die Volkstheater auf genossenschaftlicher Grundlage folgerichtig und praktisch verwirklicht. Sie sind echte Kulturtheater, zunächst in den Großstädten entstanden, und haben dann auf andere größere Gemeinden übergegriffen. Auch sie können der großen Zahl des Publikums nicht entraten, die sie sich zu Nutze machen, um vermittels einer planmäßigen Dauerkarteneinrichtung dem Volke ständig gute, echte Kunst, ernster und heiterer Art, zu vermitteln. Der Gedanke der Selbsthilfe liegt ihnen zu Grunde. Ursprünglich aus der politischen Bewegung herausgewachsen, sind sie mehr und mehr dazu übergegangen, rein künstlerische Absichten zu verwirklichen; manchmal lehnen sie sich an die andern Volksbildungseinrichtungen oder Volkskunstbestrebungen an (Ausschüsse der Gewerkschaften und Angestelltenvereine für Volksbildung, Volksvorlesungen, Akademien für Volkskunst usw.) Ein großer Bestandteil des Kulturtheaters der Zukunft ist in diesen Theaterbildungen eingeschlossen. Es wäre Sache des Staates und der Gemeinden, ihnen alle Fürsorge zuzuwenden, zumal auch den nötigen Vermögensrückhalt zur Sicherung ihres Bestandes zu verschaffen. Die Theaterpolitik der Gemeinden kann an diesen Bestrebungen nicht mehr achtlos vorübergehen. Zur Verwaltung der städtischen Theater wäre das Volk selbst, vertreten nicht nur durch die Gemeindeverwaltung, sondern auch durch jene Berufs- und Bildungsvereine, heranzuziehen.

So war schon vor dem Kriege ein Grundstock geschaffen, um in vielfältigster Weise die Annäherung an das deutsche Theaterkulturideal zu verwirklichen, die Schaffung einer allgemeinen Theaterkultur vorzubereiten. Ueberblickt man das Gesamtbild, so darf mit Genugtuung gesagt werden, daß trotz aller Mißstände auf sozialem und künstlerischem Gebiete das deutsche Theater in Wirklichkeit dem Theater anderer Kulturländer an Ernst und idealer Bedeutung, nach der Zahl und Wirksamkeit der einzelnen Bühnen voranschritt. Es bestand hier alle Aussicht, daß das Theater mit der Zeit wirklich ein Werkzeug wurde, um dem deutschen Kulturideal ernsthaft zu dienen. Das Theater war trotz aller Auswüchse in nicht geringem Maße fähig geworden, den herrlichen Besitzstand des deutschen Volkes an Geisteswerken und das Wertvolle der ausländischen Kunst würdig und eindringlich im lebendigen Spiel der Bühne zu verkörpern, den nationalen Geist und die vorwärtsschreitende Entwicklung wiederzuspiegeln und einer steigenden Zahl von Volksgenossen die Teilnahme an der Kunst zu ermöglichen.

Da kam der große Krieg.

III. Das Theater und der Krieg.

Der Krieg brach aus, der gewaltigste, den die Geschichte kennt, der Krieg, der nahezu die gesamte Kulturmenschheit in seine Kreise zog. Gegen eine Welt von Feinden hatte sich Deutschland zur Wehr zu setzen. Schon fürchtete man, daß das alte Wort zur Wahrheit werde, wonach im Kriegslärm die Künste schweigen. In der ersten Bestürzung schrieb der Neue Weg: „Bei der jetzigen Kriegslage wird auch derjenige, der felsenfest auf unsern alten Waffenruhm vertraut, für nichts anderes mehr Sinn haben und voller Sorge dem Ausgange des Mordens entgegensehen. Fast alle Männer zwischen 18 und 45 Jahren werden unter den Fahnen sein. Wir können nicht annehmen, daß die zurückgebliebenen Familien viel Neigung zeigen werden, sich im Theater zu zerstreuen".

Es folgten die glorreichen deutschen Siege im Osten und Westen. Der Krieg wurde in das Feindesland getragen. Nun mußte es sich zeigen, ob das Theater als echte und wirkliche Kulturanstalt, das Theater, wie es dem deutschen Ideale entsprach, schon Wurzeln geschlagen hatte im deutschen Boden oder ob es eine Stätte war nur zur Lust und zum Vergnügen, eine Stätte, deren Wirksamkeit gegenüber den Sorgen und der Not des Kriegs nicht nur überflüssig erschien, sondern auch angesichts des Ernstes und der Heiligkeit der Zeit als ihrer unwürdig aufzuhören hatte.

Die öffentliche Meinung schwankte. Es wurden Stimmen laut, die gebieterisch verlangten, daß die Theater geschlossen blieben, weil das Theaterspielen jetzt ein unangebrachter Luxus und würdelos sei. So wenig fest war in manchen Geistern die richtige, die deutsche Auffassung von dem Zwecke und der Bedeutung des Theaters als einer wahrhaften Kulturstätte, als einer ernst zu nehmenden Geistes- und Bildungsanstalt verankert. Der Rat der Stadt Stralsund erklärt die Zeit für zu ernst, als daß das Stadttheater vor dem Friedensschlusse eröffnet oder anderen zum Spielen überlassen werden könnte. In Freiburg i. Br. meinte bei der Beratung des Bürgerausschusses über den Fortbetrieb des Stadttheaters ein Stadtverordneter, das Theater wirke nur auf einen kleinen Kreis veredelnd, für die Allgemeinheit sei es Ergötzlichkeit. In Bielefeld fiel, ebenfalls in einer Stadtverordnetensitzung, das Wort, ein Verlangen

nach Theaterspässen und Theatergenüssen sei jetzt überhaupt nicht vorhanden. Es wurde für unverantwortlich erklärt, in einer Zeit des Sterbens und der Trauer Theater zu spielen, — eine sittliche Erwägung, die berechtigt wäre, wenn dem Theater nicht eine so ernste Bedeutung zukäme. Oder es wurde gesagt, man brauche das Geld für andere Zwecke nötiger als für das Theaterspielen — eine wirtschaftliche Ueberlegung, die den Wert der geistigen Interessen unterschätzt.

Gegenüber solcher Aeußerungen traten die Theaterkreise selbst auf den Plan, indem sie auf die ideale und vaterländische Sendung des Theaters, seinen zur Kriegszeit vielfach wichtigen hohen Beruf hinwiesen.

Für das Kartell der Bühnen- und Orchestermitglieder wandte sich der Verfasser bald nach Kriegsausbruch mit folgenden Aufrufen an die Oeffentlichkeit:

„Der Geist der Befreiungskriege ist auf uns herabgekommen. Wie ein Mann stand das ganze Volk auf, das Dasein des Vaterlandes zu retten. Opfermut und Bruderliebe, Vertrauen und Glauben beseelt alle Herzen. Eine so herrliche Gesinnung bewährt unser braves, treues, tapferes Volk, daß es siegen muß.

Aber nicht nur um das Dasein des Vaterlandes geht der heilige Krieg. Es gilt, deutsche Gemüts- und Geistesherrlichkeit, die erhabensten Güter der Menschheit, Freiheit und Gesittung zu verteidigen gegen Barbarei, Frivolität und perfiden Krämergeist. Der Schwung der Poesie verklärt unsern Kampf. Frohgemute Lieder singend ziehen unsere Scharen ins Feld.

Deutsches Theater und deutsche Musik sind von jeher der lebendige Ausdruck deutscher tiefster Geisteskultur. Von der Kanzel des Theaters herab haben unsere Besten — Schiller, Kleist, Uhland und andere — den nationalen Gedanken und die Liebe zum Vaterland dem Volke in flammender Sprache gepredigt. Soll diese Kanzel in der großen, gewaltigen Zeit des Vaterlandes leer stehen und verwaisen? Soll die Sprache der Erhebung in den Tagen der Kriegsnot verstummen?

Ist das Theater eine ernste, nationale Kulturstätte, so laßt uns gerade jetzt Theater spielen, Theater besuchen. Ist es keine, so soll und muß es gerade jetzt eine werden! Mit einmütiger Begeisterung ziehen Hoch und Nieder, Arm und Reich in diesen Krieg und nehmen seine Opfer auf sich, allen Kreisen möge denn auch die Teilnahme an den nationalen Feiern, die das deutsche Theater bietet, ermöglicht werden.

Eine Rückkehr zur Einfachheit und idealer Weltanschauung bedeutet dieser Krieg. Schon jetzt sprießt es aus ihm wie eine Wiedergeburt, eine Verjüngung der Nation hervor. Im deutschen Theater wird und soll diese Wandlung ihren Widerhall finden.

Auch in den Befreiungskriegen, im Jahre 1870 wurde Theater gespielt, hat sich das Theater als Stätte vaterländischer Erhebung bewährt. Das Kartell der Deutschen Bühnen- und Orchestermitglieder bittet die deutschen Hoftheater und Gemeinden, die Pforten der Theater zu öffnen, die Tätigkeit der Theater während des Kriegs zu ermöglichen; an das deutsche Volk aber richtet das Kartell die herzliche Aufforderung, gerade in diesen Kriegszeiten Trost und Erhebung bei unserer deutschen Kunst, in unseren deutschen Theatern zu suchen".

Ein zweiter Aufruf des Kartells richtete sich an das Publikum:

„Zahlreiche Hof-, Stadt- und Privattheater haben trotz der Kriegszeit ihre Pforten wieder geöffnet oder werden sie bald öffnen.

Unsere deutschen Meister werden wieder zu ihrem Volke sprechen, und ihre Sprache wird das Herz dieses Volkes offener und empfänglicher finden als je. Deutscher Idealismus, deutsche Freude an allem Hohen, Großen und Schönen wird lebhafter und herzlicher als je sich kund tun.

Da glauben auch wir den Augenblick nicht vorübergehen lassen zu sollen, ohne an das Publikum die öffentliche Bitte zu richten, das Theater zu besuchen, es noch mehr zu besuchen als in ruhiger Friedenszeit, den Kulturernst des deutschen Volkes auch in schwerer Stunde durch die Tat bewähren zu wollen.

Wir glauben, auch diejenigen, denen Leid und Sorge und das Mitgefühl mit dem Leid anderer das Herz bedrückt, bitten zu dürfen, sich dem edelsten Troste, der Erbauung und der Erhebung, die von echter, großer Theaterkunst gespendet werden, nicht verschließen zu wollen. Wenn etwas den Schmerz um die schweren Opfer des Krieges zu lindern vermag und lindern darf, so ist es der Gedanke an die Gesamtheit, an das Vaterland, seine Rettung, sein Wohl und seine Größe. Diesen Gedanken, den Nationalgedanken, hat das deutsche Theater von jeher verkündet. Besser als je wird heute die Sprache der nationalen Begeisterung verstanden werden. Schon immer haben wir das Theater als Stätte edler Geisteskultur bezeichnet und es wegen seines erhabenen Berufes der Kirche und Schule gleichgestellt. In der Zeit der großen nationalen Erhebung ist dieser Gedanke zum Gemeingut aller geworden und überall — schier als selbstverständlich — siegreich durchgedrungen. Nicht zuletzt im deutschen Theater findet die Läuterung und Veredlung, die unser Denken und Empfinden erfahren hat, ihren Ausdruck. Das große ernste Theater selbst hat sich in dieser Wandlung wiedergefunden.

Hier gilt es nicht nur, wirtschaftliche Betriebe und Existenzen gemäß dem Gebot der sozialen Pflicht zu retten, sondern auch Kulturgüter zu bewahren. Es wird immer ein Ruhmestitel für den Geist unseres Volkes bleiben, wie bald es in der Not des gewaltigsten Krieges, der je einer Nation aufgedrungen wurde, sich seiner Kulturaufgaben erinnert und im Ernst des Waffenlärms die Seelengröße gefunden hat, ideale Kunst zu pflegen.

Darum geht unsere Bitte an das Publikum: Besucht das Theater, besucht es noch mehr als zur Friedenszeit, sichert ihm sein Dasein und seine Wirksamkeit als echter, als deutscher Kunststätte."

Der Vorsitzende der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehörigen, Rickelt, führte bei der Eröffnung vaterländischer Kunstabende aus:

„Schon vor 100 Jahren, als Deutschland den großen Befreiungskampf gegen den korsischen Bezwinger führte, haben von der Bühne herab unsere Geistesheroen Schiller, Kleist, Körner und andere vaterländische Gesinnung erweckt und den Geist geschaffen, gebildet und gestählt, der unsere Heere jetzt diese unerhörten Heldentaten vollführen läßt.

Und so glauben wir deutschen Bühnenkünstler grade in dieser gewaltigen Kriegszeit und Kriegsnot eine vaterländische Mission zu erfüllen, wenn wir durch die Werke unserer unsterblichen Sänger und Dichter deutschen Geist, deutsche Art und Sitte, deutsches Denken und Fühlen verkünden.

So wollen wir vaterländische Kunstandacht halten!"

Das Mitglied des Genossenschaftsvorstands Jeßner rief aus: „Der Schauspieler ist von altersher der Verkündiger der Begeisterung gewesen.

Die deutschen Theater dürfen ihre Pforten nicht schließen! Deutschland braucht den Geist eines Kleist, eines Schiller, eines Wagner in diesen Schicksalstagen. Wir wissen: es hat diesen Geist; doch das Theater vermag zu steigern; es versteht, flammende Begeisterung auszuprägen. Jetzt kann es wirklich zeigen, daß es nicht nur eine Vergnügungsstätte ist! Spielt Theater, ihr Schauspieler! Seid begeistert! Tragt euren edlen Beruf überall hin! Denkt an Ernst Moritz Arndt und Schenkendorff — tragt ihre Begeisterung in die Männer neben euch, wenn ihr Soldaten, Samariter, freiwillige Arbeiter seid — tragt Jubel in eure Familien — eure Kraft in das Volk! Und spielt Theater!

Das edle Theater einer edlen Zeit!"

Der Vorsitzende des Deutschen Bühnenvereins, Graf von Hülsen, betonte in einem Aufrufe, durch den er zur Aufrechterhaltung der Theaterbetriebe aufforderte, die nationale Wichtigkeit der Kultursendung des Theaters: „Dem deutschen Volke sollen die Stätten offen bleiben, an denen es sich gerade in diesen schweren Tagen an den großen patriotischen Werken unserer deutschen Dichter erheben, erbauen und begeistern kann."

In der Tat, nicht nur die deutsche Auffassung vom idealen Beruf des Theaters, sondern auch die Geschichte durfte zu Gunsten der Aufrechterhaltung und Fortführung der Theaterbetriebe angerufen werden. Auch während des Krieges 1870/71 war Theater gespielt, waren die Vorstellungen lebhaft besucht worden. Von der Zeit der Befreiungskriege, aus deren Begeisterung heraus die deutsche Nation geboren wurde, sagt Joel in seinem Buche: „Antibarbarus":

„Doch auch die Krieger dichten. War es denn wirklich so, wie Jean Paul 1808 fürchtet, daß „unter Kanonen und Stürmen" nur noch ein leises Ohr die Musik der Poesie hören konnte? Nein, die Poesie selber wird ja zum Sturmgesang und der Kanonendonner selber zur Poesie. Die Kriegsbegeisterung brach in Berlin ja zuerst aus dem heißen Atem der Schillerdramen hervor im Theater, wo noch in der Franzosenzeit mitten in der Vorstellung öfter patriotische Lieder erklingen, Iffland eine Vaterlandsrede hält, Anspielungen gegen Napoleon bejubelt werden, den einziehenden Truppen gehuldigt und passend zum „Wilhelm Tell" die Thronentsagung Napoleons verkündet wird. Hatte doch Schiller selber geweissagt: Wenn wir es erlebten, eine Nationalbühne zu haben, so würden wir auch eine Nation. Aber auch in Paris waren im Theater schon die Parteien für und gegen den ersten Konsul fast handgemein geworden; in Warschau hatte Seume bei einer Oper die Revolution ausbrechen sehen, in Petersburg Stein und Arndt bei patriotischen Dramen lauten Jubel, bei französischen wilden Sturm erlebt, und in Hamburg tritt die Schröder mit der russischen Kokarde auf, und als der russische Oberst in die Theaterloge tritt, springt alles auf und singt." „Man singt, als der Krieg losbricht, und man singt, als der Friede verkündet wird." „Aber auch, die nicht selber dichteten, hatten Gefühl für die Poesie, und mehr, sie fühlten damals das Leben selber poetisch und waren so in höherem Sinn auch Dichter. Der größte von ihnen, Frhr. v. Stein, versenkt sich in seinem größten Jahre 1808 in den soeben erschienenen Faust und fördert zur selben Zeit Büschings und v. d. Hagens Sammlung altdeutscher Poesie. Dann beginnt ihm im folgenden Jahr mit Napoleons Krieg gegen Oesterreich „der 5 .Akt des großen Trauerspiels", und dann erinnert ihn, dessen Briefe von kraftvollen Dichterzitaten strotzen, Napoleons Gebahren „an das tiefe Dunkel, in das sich die schwarze Seele Satans im Messias des deutschen Dichters hüllt". Und endlich 1815,

am Ende des Kriegsdramas, weiß er sich nichts besseres, als Goethe auf sein Schloß zu holen und zu einer Rheinfahrt, die beide in herzlichem Bunde genießen. Und wie Stein empfanden damals andere Staatsmänner. Jahrzehnte später schreibt Minister v. Kleiwitz an Th. v. Schön: „Noch lebendig lebt auch in mir jene hochpoetische Zeit."

„Gleich diesen Führern empfand auch das Volk. Als sich Preußen heimlich zum Freiheitskrieg aufraffen soll, läßt Th. v. Schön in eine Zeitung seines Regierungsbezirkes das Gedicht einrücken: „Frisch auf, Kameraden, aufs Pferd, aufs Pferd." Und man verstand ihn. In gleichem Sinne schildert auch Arndt die Begeisterung jener Tage: „In kälterer, ärmerer Zeit lächelt man, wenn man zurückdenkt; aber es war alles bitterster, heiligster Ernst, was den Leuten jetzt ein kindliches, ja kindisches, höchstens ein gemachtes poetisches Spiel dünken würde. Da sagten die 16-, 17jährigen Jünglinge beim Abschied aus dem Gymnasium, als sie das Roß tummeln und die Büchse laden lernen wollten, übersetzte Stücke aus den Hymnen des Tyrtäus, lyrische Stücke aus der Klopstockschen Hermannschlacht her." — Aus solchen Zeiten versteht man die kriegstreibende Gewalt der altgriechischen Elegie und das durch Chorlieder zum Siegen erzogene Sparta. Die Poesie machte die Seelen nicht zu weich für den Krieg und der Krieg machte sie nicht zu roh für die Poesie, sondern beide gaben sich gegenseitig Schwung. Auch ein Eckermann ist Freiheitskämpfer vor seiner Goetheschen Zeit, und Jean Paul sieht seine dichterischen Bewunderer, selbst seinen Verleger in den heiligen Krieg ziehen und muß von Benecke hören, daß eben durch die Schule des Unglücks das in der Aufklärung prosaisch gewordene deutsche Volk wieder empfänglich werde für höhere Dinge. Aber Jean Paul selber schreibt 1807: „Der Krieg oder die Tat ruft den Mann, die Liebe das Mädchen. Die jetzige Menschheit bedurfte des stärkeren Krieges früher als des Friedens, der erst hinter jenem stählt. Täglich Plagen und Nagen mattet ab, ein tapferer Kriegsstoß weckt auf!"

Die vaterländische Begeisterung, die der gegenwärtige Krieg im deutschen Volke auslöste, stand hinter dem Geiste der Befreiungskriege nicht zurück. Zu der Einmütigkeit und brüderlichen Eintracht, in der sich alle Volksgenossen fanden, gesellte sich das schlichte, ganz wortlose, ganz große Heldentum der Pflichterfüllung und der Geduld, wie es dem stark gewordenen deutschen Volke eignet. Ja, dies Volk fand sich in der Not nicht nur zusammen, fühlte sich nicht nur eines Geistes und eines Sinnes, sondern es schien sich auch zu verinnerlichen und zu verjüngen. Da sein Leben eben im Gemüte wurzelt, kam eine Vertiefung, Läuterung und Heiligung über sein Wesen und Wollen. Eine Rückkehr nicht nur zum Volkstümlichen und Nationalbewußten, sondern auch zu größerer Einfachheit und zum offenen Bekenntnis idealer Lebensanschauung setzte ein. Die Folgen für die Auffassung des Theaters blieben nicht aus. War das Theater, wie es deutscher Anschauung von jeher entsprach, eine Kulturstätte von sittlichem und nationalem Werte, durfte und mußte es neben die Kirche und Schule gestellt werden, so kam ihm gerade während des Krieges eine erhöhte Sendung zu. War das Theater der Spiegel und die abgekürzte Chronik des Zeitalters, so mußte die ideale Erhebung und Hochspannung der Kriegszeit auch die erhöhte Anerkennung seines idealen Berufs bringen. Und so geschah es.

Jetzt wurde die Berechtigung, das Theater der Kirche gleichzustellen, ausdrücklich auch von Geistlichen anerkannt. Als sittliche und nationale

Erziehungsstätte wurde es im Zeichen des Krieges von geistlicher Seite gewürdigt.

Pastor Nicolassen der Hamburger St. Johannis-Kirche richtete an den Direktor des Deutschen Schauspielhauses in Hamburg einen Brief mit folgendem Inhalte: „. . . Ich bin froh, daß meine Predigt bei Ihnen ein so starkes Echo gefunden hat. Aber Sie dürfen gewiß sein, daß bei mir ein gleiches gilt von der ganz vortrefflichen Begründung Ihres Entschlusses, das Theater in diesen harten Tagen wieder aufzutun. Wir öffnen auch jetzt jeden Abend zu einem kurzen schlichten Gottesdienst unsere Harvestehuder Kirche und sind dankbar dafür, daß die alt- und neutestamentlichen Propheten durch unsere schwache Kraft wieder gewaltig zu Worte kommen und Vielen Trost und Kraft geben. Aber wir vergessen dabei nicht, daß Gott auch unserem Volke und unserer Zeit Propheten und Prediger gegeben hat, deren Wort und Werk freilich kein kirchliches Gewand trägt, aber einen tief religiösen und ethischen Herzschlag hat. Dienen wir Pastoren unserm Volke jetzt mit besonderer Freude in unsern Kirchen, so wünsche ich und mit mir viele meiner Kollegen auch Ihnen und Ihren Künstlern in diesen für Sie doppelt schweren Zeiten eine verdoppelte Freudigkeit in ihrem Berufe als Diener der großen, gottgesandten Propheten unseres Volkes, die durch uns im Gotteshaus überhaupt nicht oder nicht voll zu Worte kommen können. Denn, wenn in diesen Kriegszeiten allabendlich unsere Kirchenglocken läuten, so meinen wir damit nicht, daß unserm Volke jetzt nur Religion im kirchlichen Gewande not tue, sondern wissen uns eins mit Ihnen und Ihren Künstlern in dem heißen Bemühen, unserm Volke das, was wir an göttlichen Opfern besitzen, nach besten Kräften darzubieten — Sie im Theater und wir im Gotteshaus!"

Archidiakonus Artur Brausewetter an der Oberpfarrkirche zu St. Marien in Danzig schrieb im Neuen Weg:

„Nie konnte eine Zeit gedacht werden, in der die Größe der Schaubühne, ihre Bedeutung als moralische Anstalt, als ethische und künstlerische Erzieherin des Volkes so klar und klärend hervortreten konnte als heute. Wenn das Theater jetzt nicht zeigt, daß es mehr sein kann und will als Unterhaltungs- und Vergnügungsstätte, dann möchte es den Zeitpunkt für immer verpaßt haben.

Aber mehr: Nicht nur ethische und künstlerische, sondern nationale Erziehungsstätte. Uns fest machen in vaterländischer Gesinnung und stählen in deutscher Treue, in dem Glauben, daß es nichts Schöneres auf dieser Erde gibt, denn als Deutscher zu fühlen und zu denken — ja, das ist es. Wenn es unserem Theater gelingt, solche Gedanken zur Tat zu machen, solchen Zielen den Weg zu bahnen, dann stünde es groß da für alle Zeiten, wäre es für die Erhebung dieser Zeit ein wesentlicher Mitarbeiter geworden. Eine nationale Bühne mit deutschem Stile, das ist die Aufgabe, die diese Tage geschaffen.

Welcher Wirkungen das Theater fähig wäre, niemals könnte es so erfahren und erprobt werden, als heute. Eine alte Welt ist in Trümmer gegangen, was vor dem August dieses Jahres gedacht, geschaffen, gepre-

digt wurde, was wir ersehnten, erstrebten, woran wir uns freuten, worunter wir litten, — „ach wie weit, wie weit" liegt es hinter uns. Alle Werte haben sich umgewertet, nicht zum mindesten die ästhetischen, alle Künste haben den Prozeß einer inneren Wandlung durchmachen, alle kritischen Urteile Stunden ernstester Selbstbesinnung und Selbstprüfung an sich erfahren müssen. Könnte es dem Theater der Gegenwart und der Zukunft anders ergehen, wenn wir Heil von ihm erwarten?

Eine Nationalbühne im deutschen Stile: Und leuchtender als je steht das so oft und immer vergeblich erstrebte Ziel vor unsern Augen, das bereits Hebbel als die Idealbühne vorschwebte, dem nach ihm viele ernste Dichter, Denker, Künstler heißer Sehnsucht, angestrengten Bemühens nachgeeifert sind: das alte Theater der Griechen, die aus der Religion und der Vaterlandsliebe hervorgegangene nationale Schaubühne.

Eine Nationalbühne im deutschen Stile: Die Zeit ist reif. Sie ist noch schneller gekommen als wir je geahnt. Eine Nationalbühne, die wieder ein künstlerischer, ein kultureller und nationaler Faktor wird, die nicht nur den Dichter, sondern auch den ausübenden Künstler zum Priester der Kunst und zum Träger einer Sendung in seinem Vaterlande und für sein Vaterland macht, eine deutsche Tat, die mithilft, mitarbeitet, unser im Fremdländischen lange genug versunkenes Vaterland am deutschen Wesen genesen zu lassen.

Aber es ist nicht meine Aufgabe, Vorschläge zu einem Spielplane zu machen, sondern das Große und Ganze im Auge zu behalten, unserer meist nur als Unterhaltungsstätte gesuchten und geliebten deutschen Schaubühne durch den heiligen Ernst und die sammelnde Not dieser Zeit hindurch den Weg zum künstlerischen, kulturellen und nationalen Faktor in unserem vaterländischen und völkischen Leben zu weisen. Unsere Nationalbühne soll sie werden, das sei ihr großes, jetzt der Erfüllung näher gerücktes Ziel!

Darum Eingang dem Theater trotz der Schwere der Tage, nicht nur in Berlin und den großen Städten des deutschen Reiches, sondern auch in den mittleren, ja kleinen, wo es irgend möglich ist!

Aber — wohlgemerkt einem Theater nur, das die Heiligkeit der Zeit und seiner Aufgabe erfaßt hat und ernsten Willens ist, gehöre es zu den großen oder kleinen, mit künstlerischem und vaterländischem Eifer mitzuhelfen, mitzuarbeiten an der hohen kulturellen Sendung der Schaubühne: ein nationales Theater zu werden."

Und abermals wirft sich die Frage auf: wie verhielt sich zu dieser deutschen Anschauung vom idealen Beruf des Theaters das Theater der Wirklichkeit und wie verhielt sich das deutsche Volk als theaterbesuchendes Publikum?

Auch hier zeigen sich wie im Frieden zunächst die unheilvollen Folgen der geschäftlichen Betriebsweise des Theaters. Die kulturelle und die soziale Seite sind wiederum aufs engste verknüpft. Wenn nach Kriegsausbruch die bange Frage „Sein oder Nichtsein" für den Theaterbetrieb überhaupt aufgeworfen werden konnte, so lag dies nicht nur an den da und dort auftauchenden Zweifeln über den Kulturberuf des Theaters, sondern auch an dem Mangel einer staatlich geordneten Organisation. Hätte das Theater diese Organisation besessen, so wäre sein Fortbestand während des Krieges ebenso selbstverständlich gewesen als der Fortbestand

der Kirche und der Schule. Das Recht der Bühne geht selbst davon aus, daß es sich beim Theater um eine Luxusangelegenheit, eine Sache der Zerstreuung und des oberflächlichen Vergnügens handelt, die im Frieden zu Erwerbszwecken betrieben werden mag, die aber während eines Krieges die überflüssigste Einrichtung der Welt ist. Sonst stünde nicht in den Anstellungsverträgen die berüchtigte Kriegsklausel, nach der die Bühnenmitglieder bei Krieg ohne weiteres entlassen werden können. So zeigt sich hier abermals die Minderwertigkeit des Rechts und der sozialen Lage der Bühnenmitglieder gegenüber andern Arbeitsgebieten — zeigt sich als ein Ausfluß der Geschäftsnatur des Theaters. Während überall, um mit dem Reichsgericht zu sprechen, der Krieg an bestehenden Dienstverhältnissen nichts ändert, und ein wichtiger Entlassungsgrund gegenüber den Angestellten nicht schon dann vorliegt, wenn die unter der Einwirkung des Kriegs entstandene wirtschaftliche Lage den Betrieb nicht mehr lohnend erscheinen läßt, ja selbst dann nicht, wenn aus diesem Grund der Dienstberechtigte sich zur Einstellung des Betriebes entschließt, sondern erst dann, wenn die Weiterführung des Betriebs mit Rücksicht auf die Folgezustände des Kriegs unmöglich erscheint, — darf das Bühnenmitglied infolge des Kriegs ohne weitere Voraussetzung gekündigt werden. Es galt also den Schöpfern des Theatervertragsrechts als selbstverständlich, daß während eines Krieges Theaterkunst die überflüssigste Luxusangelegenheit und jeder Theaterbetrieb ausgeschlossen und unmöglich sei. So ergab sich mit Kriegsausbruch die völlige Auflösung des deutschen Theater- und Musikwesens, dieser wichtigen nationalen Kulturangelegenheit. Ihr rechtlicher und tatsächlicher Bestand war erschüttert. Es war nunmehr, da eine Zwangsorganisation wie bei der Schule fehlte, lediglich eine Frage des Kulturwillens und der Fortwirkung der vorhandenen Kulturkräfte, ob und in welchem Umfange — den günstigen Gang der Kriegsereignisse vorausgesetzt — während des Krieges Theater gespielt wurde. Darauf kam es ja nicht an, ob die besondern Verhältnisse, die gute Vermögenslage der Theaterunternehmer wie z. B. bei Höfen, Städten und wirtschaftlich günstig gestellten Privatbühnen die Stilllegung des Betriebes als durchaus unbillig und unangebracht erscheinen ließen. Auch für den Kriegsfall war jedes Geschäftsrisiko, vor allem das der geringeren Rente, auf die Schultern der Bühnenmitglieder abgeladen. Beim Theater war es möglich, den gesamten Stand der Arbeitnehmer mit Kriegsausbruch stellungslos zu machen.

Bald zeigte es sich, inwieweit Theaterkultur schon im Frieden verwirklicht war. Von belanglosen Ausnahmen abgesehen sind es nämlich die Kulturtheater, die Hofbühnen, die Gemeindebühnen, soweit sie ernstlich Kulturzwecken gewidmet sind, die Privatunternehmungen gleichen Charakters, die den Spielbetrieb eröffnen und fortsetzen. Nur bei einigen Geschäftstheatern der Großstadt war der Umstand für die Aufnahme des Betriebs ausschlaggebend, daß sie zwar eine Kriegskündigung in den Dienstverträgen ihrer Angestellten, aber nicht in ihren Pachtverträgen vereinbart hatten. So kehrt die Theaterkultur wieder ins Leben zurück, nachdem sie bei Kriegsausbruch durch das Vertragsrecht der Bühne aufgehoben worden war.

Immerhin verbleiben im Gesamtbilde noch genug Spuren solcher Rechtsunbilligkeit und Wirkungen des Geschäftssystems samt seiner sozialen und rechtlichen Mißstände, die wiederum auf das künstlerische Gebiet nachteilig hinüberwirken. Ueber das Maß der durch den Krieg bewirkten Stellungslosigkeit von Bühnen- und Varietémitgliedern im ersten

Kriegswinter spricht sich eine Eingabe des Großkartells (Genossenschaft, Chorsängerverband, Musikerverband, Ballett-Union und Artisten-Loge) an das Reichsamt des Innern wie folgt aus:

„Die von uns vertretenen Berufe der Bühnen-, Orchester- und Varietemitglieder sind durch den Krieg schwer betroffen. Die Arbeitslosigkeit ist infolge Einstellung überaus zahlreicher Betriebe eine außerordentlich große. Wir glauben, nicht fehlzugehen, wenn wir als durchschnittlich arbeitslos für den Winter 1914/15 etwa die Hälfte und für den Sommer 1915 etwa 2/3 bis 3/4 der Mitgliederschaft unserer Berufe bezeichnen. Diese Quote mag sich bei einzelnen Kategorien etwas vermindern. Ein mäßiger Teil der in ihrem eigentlichen Berufe Arbeitslosen mag in anderen Erwerbstätigkeiten ein Unterkommen gefunden haben, zum ganz überwiegenden Teile war jedoch die Auffindung einer solchen anderweitigen Beschäftigung und Erwerbsquelle nicht möglich. In den Kreisen der Artisten mag etwa 1/3 der sämtlichen Arbeitslosen nach der Schätzung der Loge irgend einen andern Erwerb gefunden haben, in den Kreisen der Bühnen- und Orchestermitglieder dürfte nur eine geringere Quote der sämtlichen Arbeitslosen einen andern Verdienst erlangt haben, und wo dieses der Fall war, ist dieser Verdienst nach unserer Kenntnis ein überaus dürftiger und zum Leben häufig nicht ausreichender. Es liegt das im besonderen an der Eigenart der Vorbildung und Fähigkeiten unserer Mitglieder, sowie an der Ueberfüllung zahlreicher Berufe, insbesondere an dem Ueberangebot weiblicher Erwerbskräfte auf vielen Gebieten. Gerade unter den weiblichen Mitgliedern ist aber die durch Arbeitslosigkeit geschaffene Not besonders groß, während von den männlichen Mitgliedern ja ein beträchtlicher Bestandteil im Felde steht.

Nach der Eigenart der Spielzeitseinteilung der Bühnenbetriebe muß sich die Arbeitslosigkeit im Sommer außerordentlich steigern. Die wenigsten deutschen Theater haben Jahresspielzeit, die meisten lediglich Winterspielzeit".

Um ein Bild über den Umfang dieser Arbeitslosigkeit zu gewähren, lassen wir eine vom Allgemeinen Deutschen Chorsängerverbande gefertigte Tabelle und eine solche der Ballett-Union hier folgen:

Allgemeiner Deutscher Chorsängerverband E. V.

Tabelle

über die Einwirkung des Krieges auf die Stellenlosigkeit der deutschen Chor-Mitglieder.

Abkürzungen: Kriegshalber geschlossen = geschl. } Beides = geschl. Lö.
Verträge gelöst = Lö. }
Gekürzte Spielzeit = gek. Sp. } Beides = gek. Sp. u. G.
Gekürzte Gagen = gek. G. }

Bühnen	Zahl der Chormitglieder im Spieljahre		Im Kriegsjahre somit		Bemerkungen
	1913/14	1914/15	weniger	mehr	
Aachen, Stadttheater	31	—	31		geschl. Lö.
Altenburg, Hoftheater	24	—	24		" "
Allenstein, Stadttheater	16	—	16		" "
Amsterdam, Rembrandt-Theater	24	—	24		" "
Ansbach u. Amberg, Vereinigte Theater	10	—	10		" "
Augsburg, Stadttheater	28	25	3		gek. Sp. u. G.
Bamberg, Stadttheater	24	24	—		" " " "
Barmen, Stadttheater	34	22	12		" " " "
Basel, Stadttheater	44	36	8		" " " "
Berlin, Kgl. Schauspiele	103	97	6		
„ Operettentheater Kroll	66	—	66		geschl.
„ Bürgerliches Schauspielhaus	34	34	—		
„ Deutsches Opernhaus	99	91	8		
„ Komödienhaus	6	—	6		geschl.
„ Montis Operettentheater	39	—	39		"
„ Rose-Theater	30	—	30		"
„ Schiller-Theater	9	6	3		
„ Thalia-Theater	21	18	3		gek. G.
„ Theater am Nollendorfplatz	35	22	13		?
„ Theater des Westens	40	32	8		?
„ Vereinigte Volksbühne	25	—	25		Ohne Chor
„ Voigt-Theater	12	—	12		geschl.
„ Volksgartentheater	12	—	12		"
„ Vaterländ. Schauspielbühne	12	—	12		"
„ Tourne Puppchen	16	—	16		"
„ Vororte-Theater	16	—	16		"
„ Berlin-Tegel	14	—	14		"
Bern, Stadttheater	28	28	—		gek. Sp. u. G.
Beuthen, Stadttheater	24	—	24		geschl. Lö.
Bielefeld, Stadttheater	14	—	14		" "
Bonn, Stadttheater	16	12	4		
Brandenburg a. d. H., Stadttheater	12	—	12		Ohne Chor
Braunschweig, Hoftheater	43	43	—		
„ Neues Operettentheater	27	—	27		jetzt Kino
Bremen, Stadttheater	46	43	3		gek. G.
Bremerhaven, Stadttheater	21	—	21		Ohne Chor
Breslau, Stadttheater	54	54	—		gek. G.
Brieg i. Schl., Stadttheater	12	—	12		geschl. Lö.
Bromberg, Stadttheater	28	20	8		gek. Sp. u. G.
Cassel, Hoftheater	41	41	—		

Bühnen	Zahl der Chormitglieder im Spieljahre 1913/14	1914/15	Im Kriegsjahre somit weniger	mehr	Bemerkungen
Chemnitz, Vereinigte Theater	72	72	—		gek. G.
Coblenz, Stadttheater	24	—	24		geschl. Lö.
Coburg-Gotha, Hoftheater	32	31	1		gek. G.
Cöln a. Rh., Vereinigte Theater	72	78	—	6	" "
" Deutsches Theater	12	—	12		geschl. Lö.
Cöthen i. Anh., Konzerthaus-Theater	15	—	15		geschl. Lö.
Colmar i. Els., Stadttheater	25	—	25		" "
Crefeld, Stadttheater	41	37	4		gek. G.
Danzig, Stadttheater	30	20	10		gek. Sp. u. G.
Darmstadt, Hoftheater	49	50	—	1	?
Dessau, Hoftheater	47	46	1		
Detmold u. Paderborn, Stadttheater	12	—	12		geschl. Lö.
Döbeln Stadttheater	12	15	—	3	
Dorpat, Deutsches Theater	16	—	16		geschl. Lö.
Dortmund, Stadttheater	44	42	2		
Dresden, Hoftheater	100	100	—		
" Alberttheater	30	—	30		Ohne Chor
" Sächs. Städtebund-Theater	12	—	12		geschl.
Düsseldorf, Stadttheater	79	79	—		gek. G.
Elberfeld, Stadttheater	31	32	—	1	" "
Elbing, Stadttheater	16	13	3		gek. Sp. u. G.
Erfurt, Stadttheater	30	—	30		Ohne Chor
Essen a. d. R., Stadttheater	36	38	—	2	Honare fallen weg
Frankfurt a. M., Opernhaus	71	72	—	1	
" Schauspielhaus	23	19	4		
Frankfurt a. M., Intimes Theater	17	14	3		gek. G.
Freiburg, Stadttheater	49	51	—	2	gek. Sp.
Gelsenkirchen, Stadttheater	8	—	8		geschl. Lö.
Gera, Hoftheater	6	—	6		Ohne Chor
Glatz, Stadttheater	12	—	12		geschl. Lö.
Gleiwitz, Stadttheater	16	—	16		" "
Görlitz, Stadttheater	23	—	23		" "
Graudenz, Stadttheater	12	—	12		Ohne Chor
Halberstadt, Stadttheater	22	—	22		geschl. Lö.
Halle a. S., Stadttheater	33	28	5		gek. G.
Hamburg, Stadttheater	66	67	—	1	
" Carl Schultze-Theater	21	22	—	1	? " "
" Volksoper	40	29	11		Spielen a. Teilung
" Neues Theather	24	—	24		Ohne Chor
" Thalia-Theater	19	16	3		?
Hanau, Stadttheater	16	—	16		Ohne Chor
Hannover, Hoftheater	50	52	—	2	
" Schauburg	35	—	35		Ohne Chor
Heidelberg, Stadttheater	26	22	4		gek. G.
Heilbronn, Stadttheater	26	—	26		geschl. Lö.
Hildesheim, Stadttheater	28	—	28		" "
Jena, Stadttheater	16	—	16		Ohne Chor
Ingolstadt, Stadttheater	16	—	16		" "
Insterburg, Stadttheater	12	—	12		geschl. Lö.
Kaiserslautern, Stadttheater	17	—	17		" "
Karlsruhe, Hoftheater	55	57	—	2	
Kattowitz, Neues Theater	25	—	25		geschl. Lö.
" Apollo-Theater	—	12	—	12	
Kiel, Stadttheater	28	44	—	16	gek. G.
Königsberg, Stadttheater	37	—	37		geschl. Lö.
Königshütte, Stadttheater	20	—	20		" "
Köslin-Stolp, Stadttheater	8	—	8		" "
Leipzig, Stadttheater u. Neues Operettentheater	110	106	4		gek. G.
Liegnitz, Stadttheater	18	—	18		geschl Lö.

Bühnen	Zahl der Chormitglieder im Spieljahre 1913/14	1914/15	Im Kriegsjahre somit weniger	mehr	Bemerkungen
Lodz, Deutsches Theater	23	—	23		geschl. Lö.
Lübeck, Stadttheater	32	31	1		gek. G.
Luzern, Stadttheater	24	–	24		geschl. Lö.
Magdeburg, Stadttheater	47	49	—	2	gek. G.
Mainz, Stadttheater	37	30	7		gek. Sp. u. G.
Mannheim, Hoftheater	55	53	2		
Marburg a. d. Drau, Stadttheater	20	—	20		geschl. Lö.
Metz, Stadttheater	28	—	28		" "
Milwaukee, Deutsches Theater	24	—	24		" "
Mülhausen i. Els., Stadttheater	34	—	34		" "
München, Hoftheater	68	67	1		
" Künstlertheater	40	—	40		?
" Kgl. Gärtnerplatztheater	37	27	10		gek. G.
" Volkstheater	16	16	—		" "
Münster i. W., Stadttheater	21	—	21		geschl. Lö.
Naumburg a. d. S., Stadttheater	12	—	12		" "
Neiße, Stadttheater	10	—	10		" "
Neukölln b. Berlin, Volkstheater	10	—	10		ohne Chor
Neustrelitz, Hoftheater	25	18	7		
Newyork, Adolf Philipp Theater	18	—	18		geschl.
" Metropolitan Opera	11	7	4		
Nürnberg, Stadttheater	41	36	5		gek. G.
Oppeln, Stadttheater	12	—	12		geschl. Lö.
Osnabrück, Stadttheater	28	19	9		gek. G.
Pforzheim, Stadttheater	16	—	16		geschl. Lö.
Plauen i. V., Stadttheater	31	—	31		" "
Posen, Stadttheater	31	32	—	1	gek. G.
Potsdam, Kgl. Schauspiele	8	14	—	6	" "
Ratibor, Stadttheater	13	—	13		ohne Chor
Regensburg, Stadttheater	28	23	5		gek. Sp. u. G.
Reval, Deutsches Theater	24	—	24		geschl. Lö.
Riga, Deutsches Theater	44	—	44		" "
Rostock i. M., Stadttheater	33	—	33		" "
Saarbrücken, Stadttheater	31	—	31		" "
Salzwedel, Stadttheater	8	—	8		" "
Schweidnitz, Stadttheater	20	—	20		ohne Chor
Schwerin i. M., Hoftheater	43	39	4		
Sondershausen, Fürstliches Theater	17	—	17		ohne Chor
Spandau, Neues Theater	12	—	12		geschl. Lö.
Stettin, Vereinigte Theater	54	40	14		gek. Sp. u. G.
St. Gallen, Stadttheater	19	—	19		geschl. Lö.
St. Louis, Deutsches Theater	24	—	24		" "
Stralsund, Stadttheater	16	—	16		" "
Straßburg i. E., Stadttheater	43	44	—	1	gek. Sp. u. G.
" Edentheater	16	—	16		geschl. Lazarett
Stuttgart, Hoftheater	62	65	—	3	
Suhl i. Th., Stadttheater	6	—	6		geschl.
Thorn, Stadttheater	20	—	20		geschl. Lö.
Tilsit, Stadttheater	24	—	24		" "
Trier, Stadttheater	20	—	20		" "
Ulm a. D., Stadttheater	16	—	16		" "
Vegesack, Stadttheater	16	—	16		ohne Chor
Weimar, Hoftheater	47	46	1		?
Werden i. Sa., Stadttheater	8	—	8		geschl. Lö.
Wiesbaden, Kgl. Hoftheater	50	50	—		
Wilhelmshaven, Stadttheater	26	—	26		geschl. Lö.
Wismar, Stadttheater	8	—	8		" "
Witten a. d. R., Stadttheater	8	—	8		" "
Würzburg, Stadttheater	27	28	—	1	gek. Sp. u. G.
Zeitz, Stadttheater	16	—	16		geschl. Lö.

Bühnen	Zahl der Chormitglieder im Spieljahre 1913/14	1914/15	Im Kriegsjahre somit weniger	mehr	Bemerkungen
Zittau, Stadttheater	16	16	—		gek. Sp. u. G.
Zürich, Stadttheater	50	37	13		gek. G.
Zwickau, Stadttheater	17	18	—	1	„ „
Zusammen:	4673	2717	2021	65	

Spielzeit 1914/15 (Kriegsjahr) weniger 2021 Chormitglieder
demgegenüber steht ein Mehr von 65 „
Es fanden somit 1956 Chormitglieder

keine Stellung, d. s. über 40% sämtlicher deutschen Chormitglieder. Es sei dabei ausdrücklich bemerkt, daß die österreichischen Bühnen deutscher Zunge nicht berücksichtigt sind in dieser Aufstellung, sondern nur diejenigen Bühnen, bei denen deutsche Chormitglieder in Betracht kommen. Am Ergebnis ändert dies nichts.

Zum Heeresdienst sind ungefähr 200 männliche Chormitglieder in Deutschland eingezogen. Diese sind jedoch größtenteils in den Zahlenangaben 1914/15 mitenthalten, da die Mehrzahl der Eingezogenen im Namensverzeichnis des Deutschen Bühnenjahrbuches, dem vorstehende Zahlenangaben entnommen, noch aufgeführt sind.

Gänzlich geschlossen sind 73 Bühnen, die 1445 Chormitglieder im Spieljahr 1913/14 beschäftigt haben. 18 Bühnen, die im gleichen Spieljahr 333 Chormitglieder beschäftigten, geben nur Schauspiele, die keinen Chor erfordern. Außerdem wurden 178 Chormitglieder durch Verminderung der Personale an verschiedenen Bühnen stellenlos.

Besonders zu bemerken ist, daß sich die 2717 Chormitglieder, die Stellung haben, größtenteils in Notbetrieben befinden, denn mit Ausnahme einiger größerer Bühnen, kürzten die Bühnenleitungen die Einkommen recht erheblich; teilweise bis zu 50%. Außerdem verkürzten viele Bühnen die Spielzeiten erheblich, indem diese entweder später eröffnet oder früher geschlossen wurden, sodaß in manchen Fällen die Spielzeit statt 7—8 nur 3—4 Monate dauerte.

An 27 Bühnen beziehen die Chormitglieder Jahresgehälter. An 6 Bühnen werden sie während der spielfreien Sommermonate durch eine Sustentationsgage von 40 bis 60 Mark monatlich unterstützt. Jahreseinkommen haben somit 1454 Mitglieder und 307 Chormitglieder beziehen Sommerunterhaltsgagen. Somit werden von den 2717 Chormitgliedern, die während des diesjährigen Spielwinters noch teilweise Unterkunft hatten, 956 nach Schluß der Winterspielzeiten (die Winterbühnen schließen größtenteils ab 28. März bis 15. Mai) ebenfalls stellenlos sein, denn die Sommerbühnen, die, wie aus nachstehender Tabelle ersichtlich ist, 680 Chormitgliedern 2—3-monatliche Stellen, im Sommer boten, werden voraussichtlich in diesem Jahre kaum ihre Pforten öffnen.

Sommer-Bühnen	Zahl der Mitgl. im Sommer 1913	Sommer-Bühnen	Zahl der Mitgl. im Sommer 1913
Baden-Baden, Kurtheater	27	Görlitz, Sommertheater	26
Baden i. d. Schweiz, Kurtheater	20	Graudenz, Sommertheater	12
Berlin, Sachse Oper	30	Hamburg, Operettentheater	32
Biel-Solothurn, Verein. Sommertheater	12	Helmstedt, Kurtheater	10
Braunschweig, Holsts Sommertheater	23	Karlsruhe, Interims-Sommertheater	24
Bremen, Tivolitheater	36	Bad Kreuznach, Kurtheater	16
Bromberg, Patzers Sommertheater	24	Bad Landeck, Kurtheater	10
Chemnitz, Zentraltheater	32	Lübeck, Sommertheater	12
„ Thaliatheater	24	Magdeburg, Viktoriatheater	16
Coburg, Sommertheater	12	Merseburg, Tivolitheater	10
Bad Ems, Kurtheater	17	Muskau, Kurtheater	12
Erfurt, Reichenhallentheater	14	Bad Nauheim, Kurtheater	19
Fulda, Sommertheater	8	Neuenahr, Kurtheater	16
Bad Gleichenberg, Kurtheater	8	Bad Oeynhausen, Kurtheater	24
Göggingen, Kurtheater	20	Putbus a. Rügen, Fürstl. Schauspielhaus	11

Sommer-Bühnen	Zahl der Mitgl. im Sommer 1913	Sommer-Bühnen	Zahl der Mitgl. im Sommer 1913
Riga, Sommertheater	20	Straßburg i. E., Uniontheater	24
Bad Salzbrunn, Fürstl. Sommertheater	12	Stuttgart-Cannstadt, Kgl. Wilhelmatheater	28
Bad Salzungen, Kurtheater	16	Thale, Bergtheater	12
Schwäbisch Hall, Kurtheater	12	Warnemünde, Kurtheater	10
Stade, Tivolitheater	8	Zusammen:	680

Die Anzahl der stellenlosen Chormitglieder, die im letzten Winter 1956 betrug erhöht sich somit im Sommer voraussichtlich um 956, so, daß von 4673 deutschen Chormitgliedern 2912 stellenlos sein werden. Das sind über 62%.

Mannheim, im April 1915.

Eugen Friedebach,
Vorstand.

Ballett-Union (E. V.)

Tabelle

über die Einwirkung des Krieges auf die Stellenlosigkeit der deutschen Ballett-Mitglieder.

Bühnen	Zahl der Ballettmitglieder im Jahre 1913/14	1914/15	Somit weniger	mehr	Bemerkungen
Altenburg, Hoftheater	1	—	1		
Altona, Schillertheater	1	—	1		
Barmen, Stadttheater	9	—	9		
Basel, Stadttheater	10	2	8		
Berlin, Hoftheater	70	74	—	4	
„ Krolloper	4	—	4		
„ Bürgerliches Schauspielhaus	1	—	1		
„ Deutsch. Opernhaus Charlottenburg	21	23	—	2	
„ Metropoltheater	52	—	52		
„ Puhlmanns Theater	—	8	—	8	
„ Rosetheater	25	13	12		
„ Thalia-Theater	3	3	—		
„ Theater am Nollendorfplatz	5	—	5		
„ Vereinigte Volksbühne	19	—	19		
„ Voigt-Theater	10	—	10		
Bern, Stadttheater	1	1	—		
Beuthen i. O.-Schlesien, Stadttheater	1	—	1		
Bielefeld, Stadttheater	3	—	3		
Bonn, Stadttheater	1	—	1		
Braunschweig, Hoftheater	15	16	—	1	
Bremen, Stadttheater	10	10	—		
Breslau, Stadttheater	15	12	3		
Cassel, Hoftheater	12	12	—		
Chemnitz, Vereinigte Stadttheater	11	11	—		
Chicago, 1. Auditoriumtheater	42	—	42		
Coburg-Gotha, Hoftheater	1	1	—		
Cöln, Vereinigte Stadttheater	20	16	4		
Colmar i. E., Stadttheater	5	—	5		
Crefeld, Stadttheater	8	—	8		
Danzig, Stadttheater	7	7	—		
Darmstadt, Hoftheater	16	14	2		
Dessau, Hoftheater	18	20	—	2	
Detmold-Paderborn, Stadttheater	2	—	2		
Dortmund, Stadttheater	10	10	—		
Dresden, Hoftheater	41	39	2		
„ Alberttheater	3	—	3		
„ Residenztheater	1	1	—		
Düsseldorf, Stadttheater	19	15	4		
Elberfeld, Stadttheater	9	8	1		
Erfurt, Stadttheater	9	6	3		
Essen a. d. Rh., Stadttheater	11	9	2		
Frankfurt a. M., Opernhaus	26	24	2		
„ „ Neues Theater	1	—	1		
Freiburg i. Br., Stadttheater	11	9	2		
Gießen, Stadttheater	1	1	—		
Gleiwitz i. O.-Schlesien, Stadttheater	5	—	5		
Glogau, Stadttheater	2	—	2		

Siehe die Bemerkungen in der Tabelle des Allgemeinen Deutschen Chorsängerverbandes.

Bühnen	Zahl der Ballettmitglieder im Jahre 1913/14	1914/15	Somit weniger	mehr	Bemerkungen
Halle a. S., Stadttheater	11	9	2		
Hamburg, Stadttheater	30	26	4		
„ Neue Oper	6	6	—		
„ Operettentheater	3	—	3		
„ Südamerik. Operettentournee	7	—	7		
Hannover, Hoftheater	19	20	—	1	
„ Schauburg	1	—	1		
Heidelberg, Stadttheater	2	2	—		
Hildesheim, Stadttheater	7	—	7		
Karlsruhe, Hoftheater	22	24	—	2	
Kattowitz, Stadttheater	8	—	8		
Kiel, Stadttheater	13	7	6		
Königsberg, Stadttheater	15	—	15		
Leipzig, Stadttheater	28	28	—		
Lübeck, Stadttheater	7	5	2		
Luzern, Stadttheater	1	—	1		
Magdeburg, Stadttheater	11	10	1		
Mainz, Stadttheater	11	8	3		
Mannheim, Hoftheater	16	17	—	1	
Mühlhausen i. Els., Stadttheater	7	—	7		
München, Hoftheater	39	36	3		
„ Künstlertheater	6	—	6		
Nürnberg, Stadttheater	10	5	5		
Plauen i. V., Stadttheater	8	—	8		
Posen, Stadttheater	3	2	1		
Regensburg, Stadttheater	1	1	—		
Reval, Deutsches Theater	8	—	8		
Riga, I. Deutsches Stadttheater	16	—	16		
Rostock, Stadttheater	7	—	7		
Saarbrücken, Stadttheater	5	—	5		
Schwerin, Hoftheater	1	1	—		
Sondershausen, Hoftheater	3	—	3		
Stettin, Stadttheater	9	—	9		
Straßburg i. E., Stadttheater	14	16	—	2	
Stuttgart, Hoftheater	17	15	2		
Thorn, Stadttheater	2	—	2		
Ulm a. D., Stadttheater	2	—	2		
Weimar, Hoftheater	13	11	2		
Wiesbaden, Hoftheater	23	22	1		
Wilhelmshaven, Stadttheater	4	—	4		
Würzburg, Stadttheater	4	1	3		
Zeitz, Stadttheater	1	—	1		
Zittau, Stadttheater	3	5	—	2	
Zürich, Stadttheater	9	8	1		
Zirkus Busch	durchschnittlich 60	—	60		beschäftigt einige Mitglieder gegen 1 Mk. Honorar. alle aufgelöst
Zirkus M. Schumann	durchschnittlich 30	—	30		
Zirkus A. Schumann	durchschnittlich 60	—	60		
Verschiedene Tanztournees schätzungsweise	200	—	200		
	1351	650	726	25	

Siehe die Bemerkungen in der Tabelle des Allgemeinen Deutschen Chorsängerverbandes.

Im Spieljahr 1914/15 somit weniger 726 Ballett-Mitgl.
demgegenüber steht ein Mehr von 25 „ „

Stellenlos waren somit . . . . 701 „ „

An 19 Bühnen (ganzjährigen Hof- und Stadttheatern) beziehen 412 Ballett-Mitglieder Jahreseinkommen, doch teilweise nur unter Kriegsbedingungen (bedeutend herab-

gesetzten Gagen). An 2 Stadttheatern und an 1 Hoftheater erhalten 48 Mitglieder während der 4—5 monatlichen Sommerferien eine Unterstützungsgage von 25—40 Mk. monatlich, so daß 460 Mitglieder vor Not ziemlich geschützt sind. Von den 650 Mitgliedern, die im Kriegsjahr Stellung fanden, sind somit im Sommer nach obiger Statistik 190 ebenfalls stellenlos. Die Zahl der stellenlosen Ballettmitglieder beziffert sich somit jetzt auf 891, d. s. von 1351 Mitgliedern, die in Friedenszeiten in Stellung waren, rund 66 %, die stellenlos sind.

Sommer-Engagements kommen für Ballett überhaupt nicht in Betracht, denn die verschiedenen reisenden kleinen Zirkusse, an denen in Friedenszeiten eine Anzahl von Ballettmitgliedern Unterkommen fand, haben ihren Betrieb eingestellt. Die durch den Krieg verursachte Stellenlosigkeit und Not bei den Ballettmitgliedern ist eine furchtbare.

Zu erwähnen ist noch, daß bei Aufstellung vorliegender Statistik die österreichischen Bühnen unberücksichtigt sind. Am Resultat ändert dies jedoch nichts.

Mannheim, im April 1915.

Eugen Friedebach,
Geschäftsleiter.

Hiernach mag man ermessen, welcher Fond von künstlerischen Fähigkeiten, welches Vermögen, das in darstellerischer, gesanglicher und musikalischer Uebung, Fertigkeit und Bildung aufgespeichert lag, hier wieder einmal ohne Sinn vergeudet und zum Schaden der Allgemeinheit auf die Straße geworfen wurde — aber auch welches Maß von Elend über die Mitglieder hereinbrach. Alle Kartellorganisationen wie auch der Verein der Bühnenleiter entfalteten eine rege Unterstützungstätigkeit, um die Notlage zu lindern. Ob und wie aber die dem Theater entzogenen Werte an Arbeitskräften je wieder zurückgewonnen werden, steht dahin.

Aber auch während des Verlaufs des Krieges verleugnet das soziale Bild des Theatergebiets nicht den geschäftlichen Ausgangspunkt. Gab es während des Friedens in der Theaterwirtschaft manche Stellen, wo der Fortschritt einsetzte, von denen aus sich die soziale Entwicklung langsam vorwärtsbewegte, vorgeschoben von den Anstrengungen der Angestelltenverbände, gefördert durch vornehme Theaterverwaltungen, begünstigt von dem Wandel der öffentlichen Meinung, gestärkt durch gerechte und fachkundige Gerichtsurteile, so flutet die soziale Entwicklung mit dem Kriege wieder zurück und zwar in den gleichen Bahnen, in welchen sie sich vor dem Kriege vorwärtsbewegt hatte. Es wird wieder zu den alten Mitteln von früher gegriffen, um Kosten, Opfer und Gefahren des Betriebs auf die Mitglieder zu überbürden, und es wird hierbei unter Hinweis auf die Kriegsverhältnisse ohne Rücksicht verfahren. Die Unternehmer wollten nicht nur berechtigt sein, von der Kriegsklausel bei Ausbruch und wegen des Ausbruchs des Kriegs Gebrauch zu machen, sondern auch während des ganzen Verlaufs des Kriegs. So befanden sich die Mitglieder in einer ständigen, gegen die Friedenszeit vermehrten Abhängigkeit. Das Damoklesschwert der Kriegskündigung hing immer über ihrem Haupte. Wo die Theaterbetriebe eröffnet wurden, geschah

es unter Kürzung der Einkünfte der Mitglieder und zwar einer vielfach sehr erheblichen Kürzung. Sie erfolgte unter der Bedingung oder doch der Begründung, daß der Theaterbetrieb wegen des Kriegs stark eingeschränkt werden müsse. Man rechnete mit geringen Aussichten, während des Kriegs das Interesse des Publikums für Theaterkunst zu erwecken und zu erhalten, und befürchtete daher nur geringen Besuch. Anstelle des vollen Friedensspielplans sollten nur 3 oder 4 Vorstellungen in der Woche stattfinden, Doppelvorstellungen wegfallen, darnach auch der Probenbetrieb eingeschränkt werden. Als dann die Ereignisse allen Befürchtungen Unrecht gaben, der Besuch ein guter, sogar ausgezeichneter wurde, das Geschäft sich in ungeahnter Weise hob, das Maß der gestellten Anforderungen an die Mitglieder infolge des uneingeschränkten, vielfach sogar erhöhten Betriebsumfanges den von Friedenszeiten her gewöhnten Rahmen einhielt oder überschritt, kehrte man gleichwohl im ersten Kriegsjahre nirgends, im zweiten Kriegsjahre erst langsam und vereinzelt zur Gewährung der vollen Friedensbezüge zurück. So haben die Mitglieder gewaltige Opfer zur Aufrechterhaltung der Betriebe gebracht, Opfer, die zum Teil lediglich die Geschäftsgewinne vermehrten oder dazu dienten, um die Folgen früherer Mißgriffe zu beseitigen, die Finanzen unter dem Vorwande der Kriegsnotlage zu sanieren. Die Mitglieder tragen die in der ersten Kriegsbestürzung auf sich genommenen Opfer, die eine Verschiebung des Betriebsrisikos zu ihrem Nachteil bedeuteten, lange geduldig weiter, aus den gleichen Gründen, die sie zur Uebernahme der Opfer bewogen hatten: einerseits der Furcht vor Verwirklichung der angedrohten Betriebseinstellung und Anwendung der Kriegsklausel, andererseits aus Opferbereitschaft im Interesse der Aufrechterhaltung der Theaterkultur und aus vaterländischen Gründen. So gelangte das Theaterwesen, da den Schauspielern oft nicht das zum Leben Erforderliche verblieb und die Teuerung aller Lebensmittel immer mehr zunahm, bald an eine Stelle, wo von einer bedenklichen Notlage zahlreicher Bühnenmitglieder gesprochen werden mußte und die schwerwiegendsten Befürchtungen für eine gedeihliche Zukunft der Theaterkunst sich einstellten. Auch die auskömmlich bezahlten Mitglieder gerieten vielfach in eine mißliche Lage. Es gibt eben Lebensverhältnisse, bei denen eine Einschränkung nicht ermöglicht werden kann, wie bei der Wohnungsmiete, den für Versicherungen eingegangenen Verpflichtungen usw. Bei deren Einrichtung wie bei dem Tilgungsplane für die Schulden — und eine Verstrickung in Schulden ist bei dem sozialen Tiefstande des Theaters, der Kostümlast der Frauen nur zu naheliegend — hatte man sich nach den normalen Bezügen gerichtet. Nun kam die Schmälerung des Einkommens und warf alle Berechnungen über den Haufen. Trotz der Kürzung werden die üblichen Ansprüche auf die Selbststellung der Kostüme durch das Mitglied nicht aufgehoben oder eingeschränkt. Am traurigsten erscheint es, wenn die an sich schon unzulänglichen geringeren Einkünfte noch Kürzungen unterworfen werden. Die Opfer, die von den Mitgliedern erheischt werden, sind vielfach nicht nur an sich, sondern auch im Verhältnis zu dem durch die Kriegslage bewirkten Einnahmeausfall (durch Ermäßigung der Eintrittspreise) viel zu hoch. Der dem sozialen Anstande entsprechende Grundsatz, der besonders im Hinblick auf die gebrachten Opfer hätte eingehalten werden müssen, Mitglieder während des Krieges nicht ohne dringende Not zu kündigen, wurde anfänglich von einigen guten Bühnen beachtet. Es wurde aber auch von guten Bühnen und erst recht von allen andern dagegen gesündigt und zwar im weiteren

Verlaufe des Krieges im steigenden Maße. Sogar Mitgliedern, die im Felde stehen, werden langjährige Anstellungsverträge, auch von Hoftheatern aufgekündigt. Dadurch, daß ein Teil der Theater die moralische Pflicht, während des Kriegs Kündigungen zu unterlassen, erfüllte, wurde das Mißgeschick der zahlreichen Bühnenmitglieder, deren Arbeitgeber sich über diese Pflicht hinwegsetzten, nur umso größer, da ja der Markt der Theaterarbeit, die Nachfrage stark verkleinert war. Die Anstandspflicht, den zum Heeresdienste eingezogenen Mitgliedern den Gehalt ganz oder teilweise oder ihren Familien eine Unterstützung zu gewähren, wurde vielfach auch von bessern Theatern verletzt. Wie auf Verabredung halten die Unternehmer allerorts mit Neuanstellungen zurück, wodurch die Aussichten auf ein Unterkommen im Krieg verringert und die wirtschaftlichen Bedingungen des Anstellungsverhältnisses verschlechtert werden.

In der Provinz zieht vielfach die äußerste Unsicherheit und Betriebsunstetigkeit, das soziale und rechtliche Chaos und Elend ein. Während schon dadurch, daß die Unternehmer die Befugnis für sich in Anspruch nahmen, jederzeit während des Kriegs die Kriegsklausel anwenden zu dürfen, den Bühnenmitgliedern jeder Rechts- und Vertragsboden unter den Füßen weggezogen wurde, erfolgt in der Provinz die Anstellung oft auf die Dauer eines Tages, auf acht Tage, oder monatlich, es wird das Gehalt täglich ausbezahlt, werden Anfang und Ende des Vertrags unbestimmt gehalten, wird die Verfügung hierüber in das willkürliche Belieben des Unternehmers gestellt. Einseitige Unternehmervorrechte, die im Frieden schon weniger häufig geworden waren, sind wieder gang und gäbe und an der Tagesordnung, so daß Kündigungsrecht im Probemonat zu Beginn der Spielzeit, die Befugnis, den Vertrag über seine vereinbarte Dauer hinaus zu verlängern oder während der Spielzeit einen längeren Urlaub mit Streichung aller Bezüge aufzuzwingen. In wirtschaftlicher Hinsicht verbleibt es nicht bei der Verringerung der Gehälter: es tritt die Beseitigung von andern, im Frieden verkehrsüblichen Bezügen wie Spielgeldern und Sondervergütungen z. B. für Doppelvorstellungen und dergleichen hinzu. Die Vorproben — 5, 6 Tage — sind nun fast überall unentgeltlich mitzumachen. Die Gagen bleiben oft genug unter der Grenze dessen, was als Wenigstens zum Leben erforderlich scheint. Es werden wahre Hungerlöhne bezahlt. Monatsgehälter von 30, 40, 50, 70, 80 und 90 Mark tauchen auf. Dafür bestimmen dann die Verträge großmütig, daß Gagen unter 100 Mark nicht weiter gekürzt werden sollen. In rechtlicher und sozialer Hinsicht greift oft genug eine Verschärfung der schon vorher unerträglichen Zustände Platz. So oft und solange der Unternehmer während des Krieges „aus irgendwelchem Grunde" zu schließen beliebt, braucht er irgendwelche Vergütungen nicht zu zahlen! An gesetzlichen Feiertagen fällt für die nichtbeschäftigten Mitglieder Gehalt und Spielgeld aus! Bei Krankheiten entfällt der Gehalt sofort, oder er entfällt nach 3 Tagen, und nach 7 Tagen kann gekündigt werden und dergleichen! Die weiblichen Mitglieder haben sich außer dem Männerkostüm alles selbst zu stellen! Der Zwangsurlaub unter Wegfall der Bezüge darf jederzeit ganz oder in Raten erteilt werden! Der Kreis der Verpflichtungen wird nach Ort und Gegenstand bis ins Schrankenlose erweitert. Das Mitglied darf sich bei Gefahr des Vertragsbruchs und des Verfalls der Vertragsstrafe unter keinen Umständen aus dem Weichbilde des Bühnenorts entfernen, mag es an dem fraglichen Tage beschäftigt sein oder nicht! Auch über den Rahmen der Kunstgattung hinaus muß sich das Mitglied zu jeglicher Art von Tätigkeit verpflichten.

Derartige und ähnliche Vertragsbestimmungen kommen auf — das ganze Bild des Kriegszustandes am Theater zeigt vielfach tiefes Elend und sinkt weit unter den Stand des an und für sich schon minderwertigen Theaterrechts der Friedenszeiten hinab. Absichten, den sozialen Kriegsstand schon jetzt über die Kriegszeit hinaus zu erstrecken, zeigen so recht die häßlichen Züge des Geschäftstheaters. Die Verschlechterung der Lage der Künstler soll auch über den Krieg hinaus dauern, solange die allgemeinen Verhältnisse oder die Lage des Theatergeschäfts ungünstig gestaltet seien.

Alles dies geschieht, während die Theater gut besucht sind, besser als in den voraufgegangenen Friedenszeiten, während die Häuser ausverkauft und die Geschäfte vielfach glänzend sind.

Das deutsche Volk selbst hat alles getan, um die Theaterbetriebe durchzuhalten, es hat nirgends auf der ganzen Linie versagt. Das ruhige und sichere Siegesbewußtsein, die sittliche Kraft und der geistige Wille der Nation offenbaren sich in der Art und dem Umfange, wie jetzt die Theater besucht werden, während rings an und vor den Grenzen die ungeheuersten Schlachten geschlagen werden und der Donner der Kanonen grollte.

Das Theater selbst aber hat gerade während des Kriegs auch vielen Zweiflern den Glauben an seine Wichtigkeit beigebracht, indem es die allgemeine Stimmung gehoben, das Sicherheitsgefühl in der Heimat gestärkt und die Gemüter aufrecht erhalten hat. Zum geordneten und ruhigen Fortgang des Lebens, nicht nur des geistigen, hat es unendlich viel beigetragen. Im feindlichen Auslande hat das geistige Durchhalten Deutschlands den Eindruck von dessen Kraft und Siegesgewißheit verstärkt. Vor allem aber die innere Wirkung: in die Gemüter, die von dem Grauen des Kriegs erschüttert, von den gewaltigen Schicksalsschlägen und Aufregungen der Zeit aufgelöst und aus dem Gleichgewicht gebracht waren, trug die Kunst der Bühne, — Musik und Dichtung, — Harmonie, Gleichmaß und jene Stärke, die geistiger Freude entsprießt.

Es ist der Jammer und Fluch des Geschäftstheaters, wenn sich die Darbietungen der Theaterkunst in der großen gewaltigen Kriegszeit nur zu oft nicht auf jener Höhe bewegten, die dem Geiste der Zeit entsprochen hätte. Ja, wiederum zeigte es sich, daß die Rücksicht auf die Kasse den Spielplan lange Zeit genau so verdirbt wie im Frieden — nur allmählich wird der sittliche Geist der Kriegszeit über den schmählichen Geschäftsgeist Herr. Natürlich suchte sich auch der Geschäftsgeist, wie er immer mit der Mode geht und veränderten Verhältnissen äußerlich Rechnung trägt, dem Kriege anzupassen; das Kind dieser Ehe waren die sogenannten patriotischen Gelegenheitsstücke, — klebrige Kriegsposſen nennt sie Jacobsohn — ein unglaublicher Kitsch. Hier wurde der Krieg in schneidigen Kouplets, schlechten Kalauern, rührseligen Szenen und unmöglichen Possenverwicklungen zur Fratze herabgezogen. Den Genuß dieser abgeschmackten, innerlich verlogenen Hurra-Stücke auf die Dauer zu ertragen, war das deutsche Volk zu gediegen und zu patriotisch. Es bereitet wahre Genugtuung, aus der Statistik zu ersehen, wie sie an vielen Bühnen allmählich die schlechtesten Einnahmen erzielten. Daneben beherrschten zunächst Stücke wie „Filmzauber", „Juxbaron", „Wie einst im Mai", „Als ich noch im Flügelkleide" als Schlager den Spielplan der Geschäftstheater und drangen auch da und dort in Theater ein, die Kulturstätten sein sollten. Man sieht, aus der Reihe der Schlager, die in der Zeit vor dem Krieg in erster Reihe gepflegt wurden, sind einige

ausgeschieden: „Puppchen", „Kinokönigin". Langsam gewinnt nun im Kriege die ernstere Kunst den ihr gebührenden Platz. Noch verrät während der ersten Kriegsmonate die Arbeit häufig ein unsicheres Schwanken und Tasten. Es mutet einen an, als wollten sich die Bühnenleiter gewissermaßen in den veränderten Geschmack des Publikums hineinfühlen, um darnach ihren Spielplan einzurichten, — statt selbst mit energischer Hand das Steuer zu ergreifen und mit sicherm Gefühl das Starke und Große, das dem Geist der Kriegszeit entsprach, darzubieten. Und wenn dann das Publikum, das doch geführt sein muß, sich bei der dargebotenen oberflächlichen seichten Ware vergnügte, dann erklärte man dies wohl als einen Beweis dafür, daß im Kriege solche minderwertige Kost am Platze sei. Jetzt müsse vor allem für Zerstreuung gesorgt werden. Und die Kreise, die jetzt am lautesten nach leichter Unterhaltung riefen, waren gewöhnlich die gleichen, die vorher gegen jedes Theaterspielen während des Kriegs gezetert hatten, weil die Zeit zu ernst und würdig sei, Theater zu spielen. So wurde dem Theater in einer Zeit, wo es als Spiegel und abgekürzte Chronik des Zeitalters Erhebung, geistige Freude und sittliche Kraft, Trost und Erbauung zu spenden hatte, die Rolle des Spaßmachers übertragen, bei dessen Seitensprüngen und Witzen, ja sogar Frivolitäten man sich vom Ernste des Lebens erholen sollte. Die Bühne sollte also das Leben herabziehen, statt es zu steigern. Doch mehr und mehr drang bei den Kulturtheatern die Einsicht durch, daß gerade jetzt, wo um der Menschheit große Gegenstände gerungen wurde und der eherne Schritt der Weltgeschichte erdröhnte, die herrlichen Geistesschöpfungen der Heroen der Dichtung und der Musik, alle lebenskräftigen großen Kunstwerke tragischer oder heiterer Art, auf der Bühne das Wort hatten, die Kunst wieder höhern Flug versuchen mußte. Und überall zeigte es sich, daß das Volk bei solcher Pflege wertvoller Kunst mitging. An den Theatern, die Kulturstätten sind, waren im späteren Verlaufe des Krieges nicht nur die Oper, sondern auch das klassische und moderne Schauspiel gut besucht, meist sogar besser als im Frieden. Das Unglaubliche wurde Ereignis: ausverkaufte Häuser bei den Klassikern! So zeigte sich, daß lediglich das Geschäftstheater selbst den Geschmack des Publikums verderbt hatte. Wo dauernd und konsequent auf das Publikum kunsterzieherisch eingewirkt wird, findet dieses bald an wahrer Kunst Geschmack. Immer besser und wertvoller wurden die Spielpläne im Verlaufe des Krieges. Sie gewannen ein ernstes, würdiges Aussehen. Auch darstellerisch wird tüchtige Arbeit geleistet. In mancher Hinsicht bringt der Krieg unmittelbar Besserung. So, wenn das Theater mit den nur frivolen Schwänken, der Ehebruchsliteratur französischen Ursprungs oder französischer Machart aufräumte, — womit endlich ein Stück verderblicher Ausländerei aus deutschen Landen verschwand, — oder wenn statt des Zotenstücks oder der schlüpfrigen, musikalisch wertlosen Operette die Rückkehr zu gediegener Unterhaltungskost, zu feinerem Lustspiel (Minna von Barnhelm, Der zerbrochene Krug, Die Journalisten, Die Neuvermählten, Die deutschen Kleinstädter und andere der Art), zur guten Operette (Fledermaus, Zigeunerbaron, Don Cesar, auch Försterchristel, Musikantenmädel usw.), zur volkstümlichen Posse (Raimund, besonders Verschwender, Mein Leopold), zum Dialektstück (Datterich) einsetzte.

Im ganzen hat der Gedanke des Kulturtheaters während des Krieges einen erheblichen Aktivsaldo aufzuweisen. Es bewährte sich die früher oft angezweifelte Wahrheit, daß es nicht am Volke, sondern am Theater liegt, wenn es mit der Angelegenheit der Bühnenkultur noch nicht besser

steht. Es war das die wichtigste Erkenntnis die der Krieg hier gebracht hat. Dadurch, daß die Eintrittspreise mit Rücksicht auf die allgemeinen wirtschaftlichen Verhältnisse vielfach ermäßigt wurden, ermöglichte man auch weiteren Kreisen den Besuch des Theaters. Von dieser Möglichkeit wurde reichlichster Gebrauch gemacht. So vollzog sich eine Annäherung an das Volkstheater.

Weil die Pächter das Theatergeschäft jetzt für gefährlich hielten — wie wir sahen mit Unrecht —, mußten sich viele Städte mit ihrem Theater als höchst eigener Angelegenheit befassen. Sie haben entweder den Theaterbetrieb völlig für eigene Rechnung übernommen oder nur nach außenhin den Pächter beibehalten, damit er ihnen gegenüber den Ansprüchen der Mitglieder als Bollwerk diente. Bei der eigenen Befassung mit dem Theaterbetrieb haben sich die Städte mit dem Gedanken der Eigenregie näher befreundet. Die Erkenntnis dämmerte, daß nur ein Aberglaube den städtischen Eigenbetrieb für an sich teurer hält als die Verpachtung. Andere Städte haben ihren Betrieb stillgelegt und Gastspiele benachbarter oder entfernterer größerer Bühnen veranstaltet (so Bonn, Heidelberg, Hagen, Ulm, Greifswald, Rostock, Passau, selbst Freiburg i. Br.), Die Entlassung des Personals mitten im Kriege war eine höchst unsoziale harte Maßnahme, die auch das Interesse der Kunst schädigte, indem bewährte Kräfte aus dem Berufe gestoßen wurden. Auch hier zeigt sich wieder, wie eng die soziale und künstlerische Frage verwoben sind. Die Veranstaltung von Gastspielen war trotz scheinbaren Augenblickserfolgs weder für die beteiligten Städte noch für die Kunst zweckvoll, sondern nur nachteilig. Durch solches Heranziehen der Ensembles erster oder besserer Bühnen wirkten die Städte, die gastieren ließen ungünstig auf die Bewertung der künftigen Leistungen ihres eigenen später wieder zu eröffnenden Betriebs ein. Die Unterbrechung des Betriebes entfremdet immer das Publikum dem Theater. Es ist viel schwerer, nach einer solchen Unterbrechung das Interesse der Bevölkerung an der Theaterkunst wieder wachzurufen, als wenn auch in bescheidenerem Rahmen, im eigenen Betriebe weitergespielt worden wäre. Am fühlbarsten wird sich dieser Umstand bei der Wiederaufnahme der aufgegebenen Abonnements geltend machen. In die gastierenden Ensembles bringt diese Gastspieltätigkeit, zumal bei häufigeren Reisen, normaler Weise eine Störung und Unruhe, die gute Theater von selbst wieder zur Rückkehr von solchen Versuchen bringen wird. Die Steigerung der Arbeitslast steht in einem eigenartigen Mißverhältnisse zu der gleichzeitig beliebten Kürzung der gewöhnlichen Einkünfte. So, wie die Verhältnisse heute liegen, sind diese Gastspiele eine Verlegenheitsaushilfe, wie sie so recht der Planlosigkeit des Theaterlebens entspricht — ein fruchtbarer Gedanke für die Förderung der Theaterkultur läßt sich daraus nicht entnehmen. Ein einwandfreier segensvoller Gastspielaustausch setzt den vollen eigenen Betrieb und den einigermaßen gleich hohen künstlerischen Stand der austauschenden Bühnen voraus.

Ein leuchtendes, für die Lebenskraft und Siegesstärke, für die geistige Größe und den Kulturwillen des deutschen Volkes gleich ruhmreiches Zeichen muß für alle Zeiten darin erblickt werden, daß — trotz des Mangels einer planmäßigen Organisation des Theaters — schon im zweiten Kriegswinter (1915/16) die überwiegende Mehrzahl der deutschen Bühnen, etwa 170, spielten und daß sich darunter nicht nur alle erstklassigen Bühnen, sondern auch die Bühnen von Grenzstädten oder Grenzfestungen wie Tilsit, Memel, Straßburg, Colmar, Metz usw. (über

deren Rang natürlich mit dieser Gegenüberstellung nichts gesagt wird) befanden.

Dadurch, daß während des Krieges Feldgraue, Verwundete in größter Anzahl Besucher der Theatervorstellungen waren, bot sich auch hier äußerlich das Bild der deutschen Einmütigkeit im Zeichen der deutschen Kultur — das Volk in Waffen mit der bürgerlichen Bevölkerung zur weihevollen Kunstandacht, zum Erleben der gewaltigen Werke der Dichtkunst und Musik einmütig versammelt!

Aber noch in einem tieferen Sinne hat sich die Einheitlichkeit des deutschen Nationalgeistes in der Geschichte des Theaters während des Krieges geoffenbart und wurde das Märchen widerlegt, als ob es einen deutschen Kulturgeist und einen ihm feindlich gesinnten, weltenweit von ihm getrennten deutschen Militarismus gäbe. Schon im Frieden hatte der Kaiser das Theater als Pflegstätte des deutschen Idealismus, als Anstalt zur Erhaltung der höchsten geistigen Güter des Vaterlandes — gleich der Schule und der Universität — gepriesen:

„Ich war der Ansicht, daß das Theater vor allen Dingen dazu berufen sei, den Idealismus in unserm Volke zu pflegen, an welchem es Gott sei Dank noch so reich ist und dessen warme Wellen noch in seinem Herzen reichlich quellen. Ich war der Ueberzeugung und hatte mir fest vorgenommen, daß das Theater ein Werkzeug des Monarchen sein sollte, gleich der Schule und der Universität, welche die Aufgabe haben, das heranwachsende Geschlecht heranzubilden und vorzubereiten zur Arbeit für die Erhaltung der höchsten geistigen Güter unseres herrlichen deutschen Vaterlandes. Ebenso soll das Theater beitragen zur Bildung des Geistes und des Charakters und zur Veredlung der sittlichen Anschauungen".

Jetzt im Krieg wird die Aufrechterhaltung der Theaterbetriebe und damit der Fortbestand der Theaterkultur von der obersten Heeresleitung, dem Kriegsministerium, den Generalkommandos aufs äußerste gefördert. Von Anfang an sind alle diese militärischen Stellen nachdrücklichst für die Fortführung der Theaterbetriebe eingetreten und haben alles erdenkbare getan, um das „Durchhalten" zu ermöglichen. So ordnete das Kriegsministerium an, daß die zur Aufrechthaltung der Theaterbetriebe erforderlichen Beurlaubungen von Bühnenmitgliedern im weitesten Umfange erfolgen sollen. Ueber die theaterkulturfreundliche Haltung der Offiziere schreibt der „Neue Weg" vom 9. Oktober 1915 (Leitartikel: Rück- und Ausblick): Es sind uns Aeußerungen von Offizieren bekannt, die jeden Schauspieler mit Stolz erfüllen müssen. Sagte doch ein höherer Offizier an der Westfront den gastierenden Künstlern: „Sie haben uns in der Darstellung dieses geistsprühenden Lessingschen Lustspiels einen Jungbrunnen dargereicht, in den wir unsere zermürbten Nerven eingetaucht haben, um neugestählt wieder in den Kampf für Deutschlands höchste Güter ziehen zu können, für Deutschlands höchste Güter, zu denen ich die deutsche Kunst und in erster Linie die deutsche Schauspielkunst zähle". Das sind hohe anerkennende Worte! Von einem Generalstabsoffizier ist uns bekannt, daß er in sein Kriegstagebuch den Vermerk eingetragen hat: „Es wird von großer Bedeutung sein, in Zukunft nach Art der Telegraphen- und Telefonkompagnien Künstlerkompagnien einzurichten, die jederzeit imstande sind, wenn es die Lage gestattet, deutsche Dicht- und Schauspielkunst tröstend und erhebend, anfeuernd und begeisternd auf die Seele unserer Soldaten wirken zu lassen".

Mag dieses tiefgehendste Interesse, die begeisterte Schätzung und Zuneigung, die der deutsche Offizier der Theaterkultur entgegenbringt, auch seelisch in einer gewissen ihm mit dem Künstler gemeinsamen Gegensätzlichkeit zum Philister und Banausen begründet sein, so liegt hierin doch abermals der Beweis, wie sehr das kulturelle und soldatische Deutschland eine geistige Einheit bilden.

Welch' innere Kraft der deutschen Theaterkultur beiwohnt, ergab sich aus ihrer ausströmenden und vorwärtsdringenden Gewalt, ihrem Ausbreitungsdrange während des Krieges. Den siegreichen deutschen Waffen folgte die deutsche Theaterkunst — auf dem Fuße. Sie zog mit den Soldaten bis an die Front, zog in die besetzten feindlichen Länder, zog als Gast in die neutralen Auslandstaaten, überall den Segen einer hohen Geisteskultur, Erhebung und seelische Freude verbreitend. Dankbar anerkannte dies Wirken die „Liller Kriegszeitung": „Mitten in den Ernst des Feldlebens tönt die versöhnende Dichterstimme wie eine Friedensschalmei. Auf Stunden mag in sturmerprobte Herzen die Sonne der Kunst scheinen, mag Augen, die das Grauen gesehen haben, ein freundliches Bild vorgeführt werden, mag dem an das Heulen der Geschütze gewöhnten Ohr die holde Sprache des Künstlers erklingen. Ein Hauch des Göttlichen berührt uns in edler, fornschön dargestellter Kunst. Und wir sagen denen, die sie uns ins Feld herausbringen, unsern Gruß und unsern Dank." Es finden Gastspiele deutscher Künstler in Lille, St. Quentin, Laon, Namur statt. In Brüssel wird eine ständige deutsche Schauspiel-Bühne eröffnet, finden glanzvolle deutsche Operngastspiele statt. In Kowno, in Lodz, in Warschau wird deutsches Theater gespielt. In Libau erfolgt gemäß der Anordnung des Polizeipräsidenten die Eröffnung des deutschen Theaters. Die bisherigen russischen Regierungstheater in Warschau werden infolge des Krieges auf Rechnung der Stadt Warschau geführt und es wird angeordnet, daß in keinem Warschauer Theater die Schauspieler weiter „auf Teilung" spielen dürfen. Bis nach Brest-Litowsk, Pinsk, Konstantinopel dringt das deutsche Theater vor. Von der Ost- und Westfront erschallt der Ruf in die Heimat, den dringlichen Bedarf unserer Feldgrauen an künstlerischer Unterhaltung zu decken. Deutschlands genialster Bühnenleiter, Max Reinhard, zieht mitten im Kriege nach Stockholm, Christiania und gibt dort Proben von der Kraft und Größe deutscher Theaterkunst. In englischen Sammellagern finden die Gefangenen im deutschen Theaterspiele die deutsche Heimat wieder. So beweist die deutsche Bühnenkultur im Kriege nicht nur ihre natürliche Lebenskraft — es werden auch ihre Segnungen in Gebiete getragen, die ihr bisher verschlossen waren.

Denn es bleibt dabei — so groß die Mängel sind, die dem Theaterwesen infolge seiner geschäftlichen Betriebsweise anhaften — dank der urwüchsigen Kraft, der Eigenart und der Tiefe des deutschen Geistes, marschiert die deutsche Theaterkultur auch noch im Krieg an der Spitze der Theaterkulturen aller Nationen der Erde und läßt die andern weit hinter sich.

IV. Das Theater nach dem Kriege.

Das Theater nach dem Kriege soll der Kunst dienen. Der Volksgesamtheit soll die Teilnahme an seinen Darbietungen gewährt werden.

Auf welchem Wege gelangen wir zu diesem Ziele?

Die Läuterung des Theaterwesens wird nicht früher erzielt, als bis mit den unwürdigen jammervollen sozialen und rechtlichen Zuständen aufgeräumt ist. Daher bedarf es zuvörderst der Verwirklichung des Theatergesetzes. Das harte Recht des persönlichen Vorteils muß durch Zwangsnormen, die der sozialen Sittlichkeit entsprechen, ersetzt werden. Wenn nicht das Reich eingreift und den Bühnenmitgliedern den dringend notwendigen Rechts- und Arbeitsschutz gewährt, lassen sich die eingewurzelten traurigen Mißstände niemals ausrotten. Am 27. Dezember 1915 schrieb „Die Deutsche Tageszeitung" treffend in einem Artikel: „Die Schaubühne als unmoralische Anstalt":

„Daß Abhilfe dringend vonnöten ist, daß die große Zeit, die so viel Verrottetes und Volksverderbliches zu Boden schleudern hilft, auch an der Verkommenheit gewisser „moralischer" Anstalten nicht vorbeigehen darf, das empfinden und wünschen alle Wohlmeinenden. — Wenn ein strenges Theatergesetz auch gewissenlose Menschen nicht bessern, die Atmosphäre nicht im Handumdrehen reinigen kann, so vermag es doch die gröbsten Mißbräuche niederzuzwingen. Ohne Erbarmen muß aus den Bühnenhäusern heraus, wer sie beschmutzt; Los und Lage der Schauspielerinnen muß gebessert werden, einmal durch Festigung ihrer wirtschaftlichen Lage (Abstellung des Kostümelends), dann aber auch durch rücksichtslose Verbannung all und jeder Unzuchtliteratur wenigstens von jenen Theatern, die als „künstlerisch geführt" gelten wollen. Muß es durchaus Amüsierhöhlen geben, in denen der Pöbel aller Sorten „Anregung und Unterhaltung" sucht, so sollen sie entsprechend eingeschätzt und behandelt werden: alle Vergünstigungen, die Gesetz und Herkommen dem ernsten Theater heut noch gewähren, später vielleicht noch in höherem Maße gewähren werden, haben für sie keine Gültigkeit. Der Weg der redlichen Künstlerin wird durch die reinliche Scheidung wenigstens etwas harmloser gemacht werden, und die Mädchenhändler werden sich nicht mehr heuchlerisch im Glanze des von ihnen getriebenen Kunstschwindels sonnen können. Gemma Boic ging am Deutschen Volkstheater in Wien, einer sehr angesehenen und bedeutenden Bühne, zugrunde. Beweis genug dafür, daß die angestrebte Reform oben und unten, bei den Großen und Kleinen, notwendig ist, und hoffentlich auch ein Hindernis dafür, daß sich die beliebte Ausflucht, es handle sich bei den Mißständen hauptsächlich und eigentlich nur um Winkelbühnen, diesmal nicht wieder vorwagt."

Der Theatergesetzentwurf der Regierung erscheint im allgemeinen als eine geeignete Grundlage für die zu treffenden Regelungen. In mancher Beziehung wird er eine Erweiterung erfahren müssen. So sollte das Gesetz die Einrichtung der staatlichen Gewerbeaufsicht auf den Bühnen-

betrieb ausdehnen (Bühneninspektor). Es sollte ferner in öffentlich-rechtlicher Hinsicht da weiterbauen, wo die Praxis der Berliner Theaterpolizeiverwaltung begonnen hat: die zur Erteilung der Spielerlaubnis erforderliche sittliche, künstlerische und wirtschaftliche Zuverlässigkeit des Unternehmers darf kraft Gesetzes nur dann als vorhanden betrachtet werden, wenn gesicherte, menschenwürdige Berufs- und Rechtsverhältnisse im Betriebe verbürgt sind. Dazu gehören als Bedingungen jeder Erlaubniserteilung die ganzjährige Anstellungsweise, Zahlung des vollen Jahresgehaltes die Führung von gerechten paritätischen Verträgen, die Gewährung des Wenigsten, was zum Leben erforderlich ist (Mindestlöhne), die Stellung der Kostüme durch den Unternehmer. Ausdrücklich hat das Gesetz auszusprechen, daß auch Gemeindetheater jeder Art nur errichtet und betrieben werden dürfen, wenn die erwähnten Bedingungen der Erteilung einer Spielerlaubnis erfüllt werden. Ebenso muß diese Erfüllung beim Betrieb von Hof- und Staatstheatern gesichert sein. So sind die Ansätze, die von der Verwaltungspraxis zur Ausgestaltung des öffentlichen Theaterrechts durch Auslegung des § 32 der Gewerbeordnung gemacht sind, vom Gesetzgeber zu vollenden.

Alle Einwendungen, die diesen Forderungen bisher von Unternehmerseite (Deutscher Bühnenverein) entgegengehalten wurden, sind nicht stichhaltig. Sie gipfeln in der Hauptsache darin, daß eine Reihe von Betrieben nicht mehr lebensfähig seien, wenn sie die gesetzlichen Ansprüche erfüllen müßten. Unternehmungen, die den sozialen Mindestforderungen nicht zu entsprechen vermögen, sind aber nicht daseinsberechtigt.

Julius Bab sagt in der früher erwähnten Schrift „Die Frau als Schauspielerin": „Es ist im Gegenteil Sinn jeder Sozialgesetzgebung, solche Betriebe auszurotten, die nur bei Mißbrauch ihrer Arbeitskräfte bestehen können. Ist für diese Theater ein Bedürfnis, so mögen die interessierten Bürger (und nicht die Personen der Schauspielerinnen) die Kosten bringen — und ist kein Bedürfnis, so wird sie niemand entbehren."

Die aufgestellten Forderungen, wie insbesondere die ganzjährige Anstellungsweise, die Stellung aller Kostüme usw. überschreiten den Rahmen von sozialen Mindestforderungen nicht. Der Theaterberuf ist solange überhaupt kein Beruf, als er nur für die Hälfte oder zwei Drittel des Jahres seinen Mann ernährt (und ihn dazu noch schlecht ernährt). Die Abwälzung von Betriebskosten wie des Kostümaufwandes auf die Schultern der Angestellten kann grundsätzlich nicht geduldet werden; sie führt die Mitglieder in Elend und Verderben, die Kunst in den Sumpf.

Um die künstlerischen, moralischen und sozialen Uebelstände des Theaters von heute zu beseitigen, bedarf es der Umwandlung der Geschäftsbetriebe zu Kulturanstalten, der durchgreifenden planmäßigen Organisation des Theaterwesens vom Gesichtspunkte des Ganzen aus. Auf dem geschichtlich Gewordenen und Bestehenden mag sich der Neuaufbau nach dem Gesetze der Entwicklung erheben. Soll er sich stark und haltbar erweisen, so muß eine vernunftvolle organische Ordnung nach der Art des Schulwesens Platz greifen. Ohne diese Neuorganisation keine durchgreifende Besserung! Auch die praktische Durchführung des Theatergesetzes wird nur hierdurch verbürgt. Und allen denen, die darnach rufen, daß das Theater (wie z. B. auch das Kino) im Interesse der Sittlichkeit dem Kapitalismus entwunden werden müsse, möge gesagt sein,

daß mit der Beseitigung der geschäftlichen Betriebsweise allein nichts getan, sondern lediglich etwas Vorhandenes zerstört ist, daß zur wirklichen Läuterung und Reform positive Arbeit gemäß den Geboten und Bedürfnissen höherer Geisteskultur gehört, daß dafür aber Opfer unerläßlich sind. Auch jegliche Verschärfung der Zensur würde allein nur zerstören — vor allem die Kunst vernichten — und dem Geist der Zeit ins Gesicht schlagen, einer Zeit, in der nicht nur ein mündiges und für die Freiheit reifes Volk sich bewährte, sondern auch heroische Größe und Opferbereitschaft in tausenden und abertausenden seiner Söhne sich leuchtend offenbarte.

Die Einrichtung von Theaterschulen (Schauspielakademien, Chorhochschulen) unter staatlicher Aufsicht, die planmäßige Heranbildung, fachliche und allgemeine Erziehung des Nachwuchses gemäß dem Bedürfnis der Kulturpflege ist ein wesentlicher, eingreifender Bestandteil der Neuordnung. Die jetzigen chaotischen Zustände auf diesem Gebiete sind nicht mehr haltbar.

Bei dem Neuaufbau kann der Beihilfe des Staates, der Kreise, der Gemeinden nicht entraten werden und zwar einer planmäßigeren und umfassenderen Beihilfe als bisher. Die Selbsthilfe aller Beteiligten, der Volksgenossen, der Bühnenangehörigen, der Angestellten- und Bildungsorganisationen muß damit Hand in Hand gehen. Aber bedeutungsvoller als die mit dem Theaterwesen verknüpften Finanzfragen sind für das Reformwerk die Fragen der Organisation, die den Ausschlag geben. Was not tut, ist die großzügige vernunft- und ordnungsgemäße Regelung des Theaterwesens im Ganzen! Sahen wir doch, daß durch die bisherige Planlosigkeit und Zersplitterung unendliche Werte und Mittel vergeudet wurden, die bei einer organischen Ordnung erhalten werden würden. Um einige Beispiele statt vieler hervorzuheben: die Kostüme werden dann in eigenen Werkstätten der Theater hergestellt und zwar billiger und zweckmäßiger, als sie bisher beschafft wurden. Mögen dafür die größeren Gehälter, bei denen es angeht, entsprechend gekürzt werden — so weiß das Mitglied wenigstens in Zukunft, was es an Einkommen wirklich zu verzehren hat. Das größere Theater wird sich seine besondere Werkstätte für die Kostümherstellung einrichten. Bei den Städtebundtheatern wird eine gemeinsame Werkstätte angelegt werden. Wird von den Theaterleitungen auf die Erziehung des Personals zu gediegener Kunstleistung, zum harmonischen Gesamtspiele der entscheidende Wert gelegt, werden stabile gesicherte Berufsverhältnisse geschaffen, so fällt der maßlose geschäftliche Wettbewerb von heute mit all seinen heftigen Auswüchsen, wie sie aus dem unbegrenzten Mißtrauen der Bühnenleiter untereinander erwachsen, und damit die unbegrenzte Steigerung der Gehälter der Zugkräfte von selbst weg.

Der Krieg hat uns das Zauberwort gelehrt, durch das eine Gesundung der Theaterverhältnisse erzielt wird: es heißt Organisation: Die staatssozialistischen Maßregeln, die auf wirtschaftlichem Gebiet notwendig und verwirklicht wurden, sind grundsätzlich auch auf den Theaterbetrieb zu übertragen — mit den Abänderungen natürlich, die sich aus der Eigenart des Kunstbetriebs ergeben. Der Krieg hat auch die Einwände widerlegt, die bisher gegen die Theaterkulturreform ins Feld geführt wurden.

Es ist nicht wahr, daß es zum Gedeihen der Theaterkultur am Volke fehle, daß der schlechte Geschmack des Publikums den Aufstieg und das Durchdringen echter Kunst vereitle. Es fehlt der Theaterkultur nur

am Theater selbst. Das deutsche Volk, das den Geist, den es in diesem Kriege bewährt hat, in sich trägt, sollte nicht reif sein für die Aufnahme guter Kunst? Ein Volk, das das reinste Theaterideal geboren hat, sollte bei dessen Verwirklichung versagen? Nur soweit das Publikum durch die Auswüchse des Geschäftstheaters, das von jeher den niedern Instinkten geschmeichelt hat, in seinem Geschmacke verderbt ist, mag es zunächst nicht die Fähigkeit besitzen, höhere Kunstdarbietungen zu genießen. Überall da, wo ein nicht blasiertes, unverderbtes, naives Publikum von Theatern, die sich eine dauernde und folgerichtige Kunstpflege angelegen sein lassen, während des Krieges zum Erlebnis starker und großer Dichtung, zum Genuß edler Musik geladen wurde, da erschien es nicht nur vollzählig, sondern hat sich auch mit tiefer innerer Teilnahme des Gebotenen erfreut. Solange großen Schichten des Volkes der Zutritt zum Theater unmöglich ist, darf man von der Unfähigkeit oder dem mangelnden Willen des Publikums zur Würdigung und Aufnahme ernster Kunstleistungen nicht sprechen. Sind doch erst vereinzelt vor dem Kriege von den städtischen Kulturbühnen Schritte unternommen worden, um durch Volks-, Einheits- und Schülervorstellungen den weiteren Kreisen der Nation den Theaterbesuch zu ermöglichen. Stellen doch Volksbildungstheater, Schillertheater, freie Volksbühnen nur ein Anfangsstadium der Entwicklung, höchst vereinzelte in wenigen Großstädten unternommene Versuche dar. Solche Versuche sind allerdings, wie der Krieg gelehrt hat, zur Zeit wirtschaftlicher Krisen in ihrem Bestand gefährdet, wenn sie nicht einen Vermögensrückhalt in staatlicher oder gemeindlicher Beihilfe besitzen (Neue freie Volksbühne Berlin). Und doch wird die Gewinnung der breiten Volksschichten als eines festen und ständigen Konsumentenkreises den Theateranstalten der Zukunft stärkeren und sichereren wirtschaftlichen Rückhalt gewähren, als es die geschäftliche Spekulation und Zuschüsse jeder Art bisher vermocht haben. Ist das Theater erst einmal auf den Massenbesuch eingestellt, ist ihm die Teilnahme der Massen gewiß, dann sind auch seine Finanzen leichter zu ordnen und besser im Gleichgewicht zu halten.

Der Krieg hat die Einigung und Einmütigkeit der Volksgesamtheit mit einem Schlage bewirkt. Mit der gleichen Opferbereitschaft haben sich alle Stände und Klassen für das Vaterland zusammengefunden. Nicht nur aus Dank für die gebrachten Blutopfer, sondern auch in Anerkennung des so bewährten Geistes muß nach dem Krieg allen, auch den vom Schicksal weniger Begünstigten die Teilnahme am Genuß der Kulturgüter der Nation gewährt werden.

Wenn die Pflege der Kultur ausschließlich oder in erster Linie eine Kostenfrage wäre, würden uns Länder wie Amerika und England darin gleichkommen, — wie weit aber stehen sie hinter Deutschland zurück! Es ist der Geist des Volks, die Tiefe seines Gemüts, seine Innerlichkeit, die der deutschen Kultur den Vorrang verschaffen. Und dieser Vorrang wird erhalten und erhöht werden, wie auch die Finanzverhältnisse nach dem Krieg gestaltet sein mögen. Und er wird es in dem Maß, als sich zur geistigen Tiefe und Energie die Organisation hinzugesellt, die es ermöglicht, die Kulturgüter allen Gliedern der Nation zugänglich zu machen. An Mitteln für das Theater hat es auch bisher nicht gefehlt, aber an deren planmäßigen Verwendung und Verteilung. Wenn im Jahre 1913 etwa 8 Millionen vom Staate und den Landesherrn für Zwecke des Hoftheaterbetriebs, und etwa ebensoviel von den Städten für die Gemeindebühnen ausgegeben wurden, wenn daneben eine Reihe von

Geschäftsunternehmern dem Publikum — oft für höchst fragwürdige Genüsse — reiches Geld aus den Taschen holte, und wenn gleichwohl die soziale Lage der Bühnenmitglieder im Ganzen eine so unendlich traurige war, so fehlte es eben an der durchgreifenden Organisation, am vernunftvollen Wirtschaftsplan. Die Lasten sind, wie wir gesehen haben, ganz ungleichmäßig und willkürlich unter die tragfähigen Schultern verteilt. Die Reichshauptstadt Berlin hat z. B. für Erfüllung von Theaterkulturaufgaben noch nie einen Pfennig aufgewendet, ihre Theaterkultursorgen beschränkten sich bisher auf das Problem der Einführung einer Theaterluftbarkeitssteuer. In der gleichen Lage sind andere leistungsfähige Städte, in deren Weichbild sich ein Hoftheater befindet. Vergleicht man z. B. zwei Nachbarstädte von etwa gleicher Größe und nicht sehr verschiedener wirtschaftlicher Leistungsfähigkeit wie Mannheim und Karlsruhe und erwägt, daß die erstere seit langem über eine halbe Million im Jahre für ihr Theater, die letztere aber nichts aufwendet, so liegt hierin eine schwer verständliche Ungleichheit bei der Bestreitung des vom Standpunkte der Volksgesamtheit aus erforderlichen Theaterkulturaufwandes. Solche Beispiele lassen sich nach Belieben vermehren. Ein Ausgleich unter den Städten ist geboten. Nicht anders verhält es sich mit den Leistungen des Staates. Da sie aus steuerlichen Mitteln erfolgen, müßte ihre Verwendung, sei es für Hoftheater, sei es für andere Bühnen, der parlamentarischen Kontrolle unterliegen. Die Hoftheater hätten aufzuhören, der höfischen Repräsentation zu dienen, und wären in Kunstanstalten in der Form von staatlichen Eigenbetriebstheatern umzuwandeln. Der kostspielige umfangreiche Beamtenverwaltungsapparat sollte beseitigt und durch die billigere und zweckentsprechendere fachmännische Leitung ersetzt werden. Eine gerechte und angemessene Verteilung der Staatszuschüsse unter Berücksichtigung der Gemeindetheater, Städtebundtheater und genossenschaftlichen Volkstheater wäre vorzunehmen. Ihnen allen wären grundsätzlich staatliche Beihilfen nach Bedarf und Möglichkeit zu bewilligen.

An der Theaterkulturaufgabe vermag der Staat trotz aller wirtschaftlichen und geldlichen Schwierigkeiten, wie sie die Folgezeit in gewaltigem Maße bringen wird, nicht achtlos vorbeizugehen. Gerade in Zeiten politischen und geistigen Umschwunges wurde diese Sendung des Staates, die durch wirtschaftliche Not nicht abgeschwächt, sondern eher verstärkt erscheint, erkannt. Von der Zeit der Freiheitskriege berichtet Joel (Antibarbarus):

„Und wollten die politischen Reformatoren damals nicht ähnlich Vergeistigung des Staatslebens?" „Hardenbergs Denkschrift über die Reorganisation des preußischen Staates 1807 fordert ausdrücklich, „daß der Staat selbst eine Revolution im Innern bewirke", „also eine Revolution im guten Sinne, geradehin führend zu dem großen Zwecke der Veredlung der Menschheit". „Mit eben der Kraft, womit Napoleon das französische revolutionäre System verfolgt, müssen wir das unsrige für alles Gute, Schöne, Moralische verfolgen!" Wenn man in dieser großen Denkschrift für all die verkündeten sozialen, ökonomischen, wissenschaftlichen und religiösen Befreiungen und Beförderungen die allgemeinen Begründungen liest, die, wie es heißt, „nach der höchsten Idee des Staates gewonnen sind, den höchsten Zweck des Staates immer vor Augen haben," da glaubt man im idealen Zug und Ton fast Platon zu lesen, wenn nicht den Platon des „Staates", doch den der „Gesetze". Und wirklich erklärt Hardenberg hier einer in philosophischer Form und Sprache geschriebenen

Abhandlung seines Freundes Altenstein, des späteren Ministers, zu folgen, die er eigentlich abschreiben müßte — so stimmten sie in den Ideen überein. Und dieser philosophisch schreibende Altenstein war ein Freund Fichtes und später Hegels, und er erwartet in seinem Entwurf alles von der Ausbildung der Wissenschaft. „Von einem höheren Standpunkt betrachtet" seien die „Wissenschaften und schönen Künste", „in ihrer Blüte das Produkt und der Ausdruck des höchsten Zustandes der Menschheit". „Es liegt in der als leitendes Prinzip angenommenen höchsten Idee des Staates, daß er den höchsten Wert auf echte Wissenschaft und Kunst lege". Denn „ist es Zweck des Staates, die Menschheit der höchsten Güter teilhaftig zu machen, so kann es nur durch die schönen Künste und Wissenschaften geschehen"; „durch sie wird reges und kräftiges Leben und ein Emporsteigen zu dem Höheren bewirkt" und „hierdurch das, was man Patriotismus nennt — erhöht und belebt". Auch Gneisenau fordert für Preußen neben Kriegsruhm und Verfassung zugleich den Primat in der Pflege von Künsten und Wissenschaften, auch Stein weiß, daß die verlorene Macht Preußens „nur durch moralische und intellektuelle Kraft ersetzt werden könne", und unter seinem begeisterten Antrieb wird durch den Minister Wilh. v. Humboldt, der Preußen den Beruf zuwies, „durch wahre Aufklärung und höhere Geistesbildung" voranzuleuchten, wird gemäß dem denkwürdigen Königswort, daß der Staat durch geistige Kräfte ersetzen müsse, was er an physischen verloren, die Universität Berlin gegründet, deren erster erwählter Rektor ja Fichte war."

Zu jener Zeit regte eben dieser preußische Minister Wilhelm von Humboldt die zu Königsberg am 16. Dezember 1808 erlassene königliche Verordnung an, wonach das Theater den Anstalten zugezählt wurde, welche Einfluß auf die allgemeine Bildung haben und daher gleich den Akademien der Wissenschaften und der Künste der Sektion des Ministeriums für den öffentlichen Unterricht und Kultus zu unterstellen seien. Leider ist damals dieser für eine Neugestaltung des Theaterwesens so überaus wichtige und wertvolle Gedanke nicht zur Verwirklichung gelangt, vielmehr wurden die Bühnen bald darnach unter die öffentlichen Anstalten zur „Bequemlichkeit und zum Vergnügen" eingereiht und der Polizei überwiesen. Abermals im Jahre 1848 gingen von einem preußischen Minister, von Ladenberg, Reformpläne für eine Verstaatlichung des Theaterwesens aus. Aber auch sie wurden nicht in die Tat umgesetzt.

Doch der Ruf nach einer staatlichen Fürsorge für das Theater verstummte in Deutschland nicht. Er wurde von den Fachmännern des Theaters, Künstlern und Schriftstellern immer und immer wieder erhoben. Richard Wagners Bühnenprogrammschriften sind hinreißend beredte, überzeugende Darlegungen der Berechtigung dieses Rufs. Auch weist er auf den Wert des Theaters für die höheren Staatszwecke hin:

„Hoffentlich wird der freie Staat, sobald er einigermaßen selbst zur Besinnung gekommen sein wird, seine Pflicht gegen sich auch darin erkennen, daß er, in Erwägung der ungemeinen Wirkungsfähigkeit des Theaters, sich dieser Fähigkeit zu dem edelsten und freiesten Zwecke, zu dem Zwecke seiner selbst sich versichert; er wird dies dadurch erreichen, daß er durch geeignete Unterstützung das Theater unabhängig von jeder

anderen Rücksicht außer der macht, die Sitten und den Geschmack des Volkes zu kräftigen und zu veredeln. Diese Absicht muß die einzige ihm unterlegte sein, frei und selbständig muß es dieser einen Aufgabe nachgehen dürfen, jeder Einfluß außer dem der künstlerischen Intelligenz der Berufenen und des unverleitbaren sittlichen Gefühls der Gesamtheit muß von ihm ferngehalten werden".

In seiner Abhandlung „Das Nationaltheater des neuen Deutschlands" (1849) führt Eduard Devrient aus: „Gewiß ist, daß die Schauspielkunst die gewaltigsten Wirkungen auf das Volk hervorbringt. Starke Wirkungen sind aber entweder wohltätig oder nachteilig, gleichgültig können sie nicht sein. Wenn also die Bühne den Geschmack und die Versittlichung nicht fördert, so muß sie ihnen schaden; unabweisbar wird daher die Verpflichtung gegen den Staat, sich der Wirkung der Schaubühnen zu vergewissern, dafür zu sorgen, daß sie die Bahn seiner Grundsätze über Volkskultur innehalten. Es darf dem Staate nicht gleichgültig sein, wenn dem Volke das menschliche Leben in Zerrbildern und unsinniger Verkehrtheit dargestellt wird. Alles, was die Menschheit bilden und veredeln soll, muß vom Staate gestützt, vom bloßen Erwerbe unabhängig gemacht werden. Die Konkurrenz birgt ein so starkes Moment der Verführung zu schlechten Hilfsmitteln, daß sie von den Maßregeln zur Hebung der Künste ein- für allemal ausgeschlossen sein sollte. Befreit soll die Kunst allerdings werden, befreit von allen Bedingungen, die ihrer Natur zuwider sind — unter denen die erste die der unbedingten Abhängigkeit vom Erwerbe ist. Frei auf sich und ihre hohe Bestimmung, den Menschen die Menschheit darzustellen, dem Volke das Leben der Völker abzuspiegeln, soll die dramatische Kunst gestellt werden."

Im gleichen Sinne führt Rudolf Gottschall in seiner Schrift „Das deutsche Theater der Gegenwart" (1865) aus: „Alle Reformvorschläge werden das Ziel verfehlen, sobald sie nicht den tiefsten Grund des Verfalls der Bühnen aufdecken, und dieser ist kein anderer, als der gewerbliche Betrieb, durch welchen die Kunstinstitute zu einer Sache der Privatspekulation erniedrigt werden. Damit ist zugleich das rettende Prinzip angegeben: die Kunst muß wieder, wie im Altertum, eine Angelegenheit des öffentlichen Interesses werden, der Kultus des Schönen seinen Platz finden in den geweihten Hallen des Gemeinwesens, das Schauspiel als Nationalinstitut eine ebenso volkstümliche wie ideale Bedeutung gewinnen". Und später sagt er: „Solange das Theater ein Gewerbe und nicht eine Sache des öffentlichen und nationalen Kultus ist, wird es sich niemals aus seiner Erniedrigung erheben". „Alle Reformvorschläge werden das Ziel verfehlen, sobald sie nicht den tiefsten Grund dieses äußeren Verfalls der Bühnen aufdecken, und dieser ist kein anderer, als der gewerbartige Betrieb, durch welchen die Kunstinstitute zu einer Sache der Privatspekulation erniedrigt werden".

In der Schrift eines Staatsbeamten „Das deutsche Theater und seine Zukunft" (1876) wird neben andern Anregungen ausgeführt: „Daneben wird es allerdings darauf ankommen, die Kommunen und größeren Verbände zur Anerkennung und Betätigung ihres Interesses an der Förderung einer echten deutschen Volksbühne anzuregen.

Aber die Hoftheater sowohl wie die Kommunen werden dauernd erfolgreiche Leistungen für die dramatische Kunst nur dann zu erreichen im Stande sein, wenn der Staat seinerseits allen darauf gerichteten Bestrebungen Schutz und wirksame Unterstützung gewährt und durch gewisse allgemeine Einrichtungen, welche nur unter seiner Leitung gedeihen können,

die Aufrechterhaltung einer höheren Richtung des Schauspielwesens überhaupt zu sichern sucht.

Schließlich aber würden alle Bemühungen des Staats, der Höfe und der großen Verbände doch erfolglos bleiben, wenn sie nicht auf eine ernste Mitwirkung der gebildeten Volkskreise selbst, besonders auf die volle Mitwirkung der Kreise der Kunst, der Literatur und der Presse rechnen könnten.

Je freier die Reichsgesetzgebung das deutsche Theater gestellt hat, je mehr jede gesetzliche Schranke für dasselbe gefallen ist, desto dringender ist die Pflicht für alle berufenen staatlichen und kommunalen Kreise und Kräfte geworden, inmitten des wirren Treibens der gewerblichen Theaterkonkurrenz gemeinsam dahin zu wirken, daß über der Freiheit nicht das Wesen der dramatischen Kunst zu Grunde gehe, daß vielmehr der Bühne als einer nationalen und moralischen Anstalt die Stätte im neuen Deutschland erhalten bleibe."

In der Einleitung zu dem Entwurf der Organisation eines deutschen Nationaltheaters hebt Richard Wagner die Wichtigkeit der Mitwirkung des Volkes und der staatlichen Verantwortlichkeit auch der Hoftheater hervor: „Die höhere geistige Mittätigkeit der Nation mußte von einem Institute ausgeschlossen bleiben, dessen verwaltende Behörde eine der Nation unverantwortliche war; der Intendant war nur dem Fürsten verantwortlich; in dem persönlichen Geschmacke des Fürsten, zumal aber auch dem Grade seiner Teilnahme für das Theater, lag die einzige Gewährleistnng für den Geist der Leitung eines Kunstinstitutes, welches, wie kein anderes, der Ausdruck der höheren geistigen Tätigkeit der gesamten Nation zu sein beansprucht." Und in dem Aufsatze: „Die Kunst und die Revolution" faßt Richard Wagner seine Anschauungen dahin zusammen: „Am Staat und an der Gemeinde wäre es, zunächst ihre Mittel gegen den Zweck abzuwägen, um das Theater in den Stand zu setzen, nur seiner höheren, wahrhaften Bestimmung nachgehen zu können. Dieser Zweck wird erreicht, wenn die Theater gerade soweit unterstützt werden, daß ihre Verwaltung nur noch eine rein künstlerische sein darf, und niemand besser wird diese zu führen imstande sein als alle die Künstler selbst, welche sich zum Kunstwerke vereinigen und durch eine zweckmäßige Verfassung ihre gegenseitige gedeihliche Wirksamkeit sich gewährleisten: die vollständigste Freiheit kann sie einzig zu dem Streben verbinden, der Absicht zu entsprechen, um deren Willen sie von der Notwendigkeit industrieller Spekulation befreit sind; und diese Absicht ist die Kunst, die nur der Freie begreift, nicht der Sklave des Erwerbs."

Auf dem Gebiete des Gemeindetheaterwesens wird die unabweisbare Neuorganisation durch die Umwandlung der städtischen Theater zu Eigenbetriebsbühnen verwirklicht. Die Kostenfrage ist auch hier nicht geeignet, diesen Entwicklungsprozeß aufzuhalten. Die Regie ist an sich nicht teurer als der Pachtbetrieb, wenn nur der Aufwand im Rahmen der gegebenen Verhältnisse gehalten wird. Wo es an Mitteln fehlt, muß diesem Umstande durch Einschränkungen im Umfange des Betriebs — Zahl des Personals, vernunftvolle Einschränkung des Ausstattungsaufwands, Verbilligung des Verwaltungsapparats, usw. — Rechnung getragen werden. Die Mindestforderungen, die darin bestehen, der Bevölkerung wahrhafte Kunst in guter Darbietung und den Bühnenmitgliedern erträgliche Berufsverhältnisse zu gewähren, müssen aber erfüllt werden. Ist die einzelne Gemeinde hierzu nicht imstande, so müssen

mehrere zusammengeschlossen werden, um gemeinsam als Gemeindeverband ein Theater, das Städtebundtheater, zu führen. Oder der Unternehmer eines Wintertheaters muß dieses mit einem benachbarten Sommer- oder Kurtheater zu einem Betriebe dergestalt verschmelzen, daß den Mitgliedern die ganzjährige Anstellung gewährt und eine vernünftige planvolle Betriebsweise ermöglicht wird. Ebenso muß die Kunsttätigkeit des Städtebundtheaters besser als bisher geordnet werden. Die Darbietungen und die Lasten sind unter die einzelnen Gemeinden als Bundesmitglieder nach einem zweckmäßig ausgearbeiteten Plane zu verteilen. Hierbei ist auf die Mittel, Verhältnisse und Bedürfnisse der einzelnen Nachbarorte Rücksicht zu nehmen. Vor allem muß Sorge getragen werden, daß das Bundestheater in der einzelnen Verbandsstadt jeweils für eine längere Zeit, mindestens für 2 bis 3 Monate, seine Wirksamkeit ausübt. Der Krebsschaden des heutigen Wanderbetriebs der Theater liegt in dem unaufhörlichen Hin und Her, in dem oft täglichen Reisen von Ort zu Ort. Auch das Abstecherwesen der an sich ständigen Theater leidet aufs schwerste unter diesem Reisependelbetrieb, dessen Hast die Gesundheit der Mitglieder aufreibt und jedes gediegene Arbeiten unmöglich macht. Das Städtebundtheater steht im Eigenbetrieb des Städteverbands, oder es werden ihm, falls es sich auf genossenschaftlicher Grundlage erhebt z. B. an Volksbildungsvereine anschließt, geordnete Zuschüsse der Verbandsgemeinden und der Provinzial- oder Kreisbehörden zuteil. Von den letzteren Behörden mag die Anregung zur Gründung solcher Verbandstheater ausgehen, von ihnen sind die Verhandlungen bei Einrichtung des Bundes, die Oberaufsicht über die Betriebsführung zu führen und ist das Schiedsamt bei Meinungsverschiedenheiten unter den Beteiligten zu übernehmen.

So ist es nicht die Finanzfrage, sondern die Organisationsfrage, von der die Gesundung und das Gedeihen des Theaterwesens der Gemeinden in erster Reihe abhängt. Die Wurzel des Uebels, der tiefste Grund der Theaternöte der Städte liegt an dem Mißverhältnis zwischen den künstlerischen Absichten und den zu ihrer Verwirklichung gebrachten Leistungen. Die Städte errichten nicht nur glänzende Theatergebäude, sie wollen Kunst im großen Stil und Rahmen — aber die hierfür erforderlichen Mittel und das damit verknüpfte Risiko wollen sie nicht tragen. Die Kosten und Gefahren des Betriebs werden bei jeder Art von Verpachtung auf den Unternehmer abgewälzt. Der Unternehmer aber sieht sich durch die Unzulänglichkeit der Mittel zunächst genötigt, da zu sparen, wo es allein möglich ist, an den Vergütungen der Mitglieder. Er verfährt unsozial und unkünstlerisch, indem er das Theater zum Geschäft macht und statt guter Kunst Talmiware verabfolgt. Der Einwand der Gemeinden, sie seien aus wirtschaftlichen Gründen nicht in der Lage, größere Opfer zu bringen, geht fehl. Die Gemeinden mögen sich da, wo die Mittel nicht ausreichen, einschränken, nur das Erreichbare wollen, auf den glänzenden Rahmen des Theaterbetriebs verzichten und durch richtige Organisation das erlangen, was künstlerisch und sozial angemessen ist. Den Willen hierzu müßten sie schon bei der Wahl des Bühnenleiters betätigen: man wähle den von ehrlichem Kunstwollen beseelten Künstler, der sich auch auf die Geschäftsverwaltung versteht, nicht den Nurgeschäftsmann, den smarten Unternehmer. Die Gemeinde führe ihr Theater in dem Umfang, der ihren wirtschaftlichen Verhältnissen entspricht, selbst: die Mittel, die sie bei der Verpachtung darein giebt, erreichen doch niemals oder niemals vollkommen den künstlerischen und sozialen Zweck.

Ueber die Vorzüge des Eigenbetriebs vor dem Pachtsystem sollte heute in den Gemeinden selbst ein Zweifel nicht mehr aufkommen dürfen.

Im Jahre 1887 trat Heinrich Hirsch für die Herbeiführung dieser Reform in Mainz ein, indem er zunächst in den „Mainzer Nachrichten" eine Reihe von Artikeln unter dem Titel „Zur Theaterreform" veröffentlichte. Den Inhalt der Artikel, mit weiterem Material bereichert, faßte er in einer Broschüre „Geschäft oder Kunst?, Privatdirektion oder städtische Regie?", „Ein Beitrag zur Reform des Mainzer Stadttheaters" zusammen. Seine Propaganda für das städtische Regietheater hat Hirsch in der Weise gestaltet, daß er die Aeußerungen einer Reihe führender Persönlichkeiten — Dichter, Schriftsteller, Bühnenfachmänner — erhob und in der Broschüre wiedergab.

Eine große Anzahl dieser Gutachten sind bedeutungsvoll genug, teils wegen der Persönlichkeiten, von denen sie ausgehen, teils wegen ihres ausgezeichneten, treffenden Inhalts, um heute, wo die Bewegung zugunsten des städtischen Eigenbetriebstheaters wieder stärker eingesetzt hat und Hand in Hand geht mit der sozialen Bewegung der Schauspielerschaft, nochmals eindringlichst der Oeffentlichkeit unterbreitet zu werden. Wir sehen dabei von dem Teil der Gutachten ab, der sich mit anderen Fragen als der des städtischen Eigenbetriebs beschäftigt, so den Fragen der Auswahl der richtigen Persönlichkeit als Bühnenleiter, der Art der Theaterführung, der inneren Verfassung des Theaters und so weiter.

Wir stellen die glänzenden Ausführungen **Gustav Freytags** voran, die er in einem der Stadt Leipzig im Jahre 1875 gefertigten Gutachten niederlegte:

„Das Theater hat in der Gegenwart eine Bedeutung für die Bildung der Nation gewonnen, welche in größeren Städten nicht geringer ist als die der Schule und Kirche. Viele Hunderttausende empfangen dort nicht nur die mächtigsten und reizvollsten Einwirkungen, welche die schöne Kunst überhaupt in die Seelen des Volkes zu senden vermag, in dem Genuß des Gebotenen nehmen die Schauenden, und gerade am meisten die Jugend und solche, welche in engen Verhältnissen leben, auch ihr Verständnis menschlicher Charaktere, sozialer Verhältnisse, der Formen des Umgangs in sich auf. Das beengende Rätsel des Lebens wird durch die dramatische Kunst ihnen ehrwürdig und vertraulich, ihre Auffassung von Recht und Sitte, von dem Wert wackrer Tat, von Strafe und Vergeltung wird dadurch bestimmt, ihre ganze Empfindungsweise, die Sprache, der Ausdruck in gemütvollen Momenten des eigenen Lebens danach gebildet. Es sind nicht nur die Lieder und Couplets der Bühne, welche unablässig in die Seele des Volkes übergehen, sondern zahllose Anschauungen, Gefühle und Urteile über den Lauf der Welt. So ist die Bühne in der Gegenwart vielleicht das wichigste der idealen Bildungsmittel geworden, durch welche die Sittlichkeit und Humanität der städtischen Bevölkerung beeinflußt werden. Gibt man dies zu, so wird auch nicht zu leugnen sein, daß es Aufgabe des Staates und Aufgabe einer kräftigen Stadtgemeinde wird, dies wichtige Moment moderner Kultur nicht einer vielleicht rohen Privatspekulation zu überlassen. Es war ein gewagtes Experiment, daß die Reichsgesetzgebung das Theatergewerbe freigab, die größten Uebel-

stände der seitdem eingerissenen Zügellosigkeit sind nicht auf ästhetischem, sondern auf moralischem Gebiete zu suchen. Man wende auch nicht ein, daß das Volk im Theater selbst die ethische Kontrolle über das Gebotene zu üben habe; Geschmack und Phantasie werden allmählich verdorben, und wenn auf der Bühne einer Nation Stücke herrschend werden, in welchen unsittliche Verhältnisse interessant und liebenswürdig erscheinen, Zucht und bürgerliche Sitte als Beschränktheit dargestellt werden, so ist ein solcher Mißbrauch der Bühne allerdings zunächst Symptom eines sozialen Leidens, welches in gewissen Klassen bereits vorhanden war, aber die lockende Vorführung desselben auf der Bühne zieht mit einer fast unwiderstehlichen Gewalt den größten Teil der städtischen Bevölkerung in Mitleidenschaft. Wir in Deutschland haben gerade jetzt jede Ursache, einer solchen Verwilderung des Urteils und Geschmacks vorzubeugen. Es ist klar, daß eine Stadtgemeinde ohne Rigorismus und ohne kleinliche Zensur einen wesentlichen Einfluß auf Güte und Anstand des Repertoires zu üben vermag, wenn ihre Bühne durch einen Beamten geleitet wird. Und sie wird diese Einwirkung nicht dadurch zu üben brauchen, daß sie einzelne neue Stücke einer Prüfung durch die Väter der Stadt unterwirft."

Eduard von Hartmann führt aus:

„Meines Erachtens hat jede größere und mittlere Stadtgemeinde die Ehrenpflicht, nach Maßgabe ihrer Kräfte für Volksbildung durch Kunstpflege zu sorgen, erstens durch Anlage eines Museums mit guten Kopien der Meisterwerke der Kunstgeschichte und einer Auswahl neuer Originale, zweitens durch Aufführungen klassischer und guter neuer Orchesterwerke zu billigen Preisen und unentgeltliche Darleihung des städtischen Orchesters zu Oratorienaufführungen, drittens durch Pflege der Bühnenkunst, sofern nicht Hof- oder Stadttheater dem örtlichen Bedürfnis genügen.

Damit das Theater wirklich der Volksbildung diene, muß es der Spekulation auf den schlechten Geschmack des vornehmen und niederen Pöbels entrückt werden, d. h. es muß die Leitung dem rein geschäftlichen Interesse eines Unternehmers oder Pächters entzogen werden. Die Kunstpflege drängt mehr und mehr zur Sozialisierung ebenso wie das Schulwesen; es werden bald ebensowenig Privatschulen wie Privattheater in größeren Orten noch zu finden sein.

Ich würde mich freuen, wenn die Stadt Mainz bei dieser Gelegenheit mit gutem Beispiel voranginge, um den schauderhaften Unfug der Theatergewerbefreiheit, wenigstens in ihrem Weichbilde, tatsächlich auszurotten.

Ich nehme an, daß eine Stadt das Theatergebäude à fonds perdu herzugeben willens ist, ebenso wie das Museumsgebäude. Weiter braucht sie aber auch kein Opfer zu bringen. Das Theater erhält sich selbst, während der Inhalt des Museums ebenfalls zinsloses Kapital ist und Erhaltungs- und Vergrößerungsaufwand erfordert. Die Furcht, in unabsehbare Defizits hineingezogen zu werden, ist bei richtigen Verwaltungsgrundsätzen grundlos. Ehrenpflicht ist es, für ein kunstgemäßes Repertoir zu sorgen; und für so gute Künstler, als die bekannten Durchschnittseinnahmen es gestatten. Klugheitssache ist es, der sinnlosen Ueberbietung der Bühnen in schwelgerischem Sinnenreiz durch Ausstattung und Komparserie energisch entgegenzutreten, der die idealen, ästhetischen Wirkungen bloß stört. Die Verwilderung des mittleren und niederen Schauspielerstandes durch wachsende Dauer der Sommerferien ist am besten dadurch

zu beschränken, daß jede Stadt das Personal (mit Ausnahme der Koryphäen) für das ganze Jahr engagiert, im Sommer auf einer leichten Sommerbühne in einem Erholungsgarten spielen läßt und im Frühjahr oder Herbst zu Gesamtgastspielen in die Städte der Provinz sendet, die keine stehende Bühne bezahlen können. Eine stehende Oper würde ich nur zwei bis drei Winter lang halten und dann wieder eine mehrjährige Pause eintreten lassen, in welcher ein- bis zweimonatige Gesamtgastspiele guter Opernbühnen die entstehende Lücke ausfüllen. Wenn die Besorgnis vor einem Defizit überwiegt, so wäre der Beginn mit dieser Maßregel geeignet, dieselbe sicher zu zerstreuen.

Die steuerzahlenden Bürger sollten in ihrem Stadttheater eine Preisermäßigung genießen, die der Verzinsung und Amortisation des Theatergebäudes im Verhältnis zu den sonstigen Kosten entspricht; die ärmeren Volksklassen müßten Sonntag abends ganz billige Vorstellungen genießen können, zu denen auch die entsprechenden Klassen der städtischen Schulen Zutritt haben müßten."

Eduard Devrient sagt (gleichfalls in einem Gutachten für die Stadt Leipzig vom Jahre 1875):

„So lange ein Theater Objekt eines Pachtgeschäfts ist, kann billigerweise nur der industrielle Gewinn des Pächters erster Zweck der dramatischen Tätigkeit sein, das Theater kann nur seinem Vorteil dienen. Die Behauptung, daß dies der künstlerischen Wirksamkeit keinen Eintrag täte, ja daß die guten Einnahmen des Theaters ein Zeugnis seiner Trefflichkeit seien — diese Behauptung muß entschieden zurückgewiesen werden. Wie lange auch immer die Dauer des Pachtvertrages sein mag, dennoch wird man nur in den seltensten Fällen Pächter dazu geneigt finden, um des Kunstinstituts und dessen eigentlicher moralischer Aufgabe willen, die Gelegenheit zu versäumen, durch leicht faßliche, dem Geschmacke des großen Haufens zusagende Bühnenwerke von mittelmäßiger Aufführung, aber mit blendender Ausstattung, die zahlende Menge anzuziehen und ihr dadurch das Bestimmungsrecht über das, was auf dem Theater gegegeben werden soll, einzuräumen. Geld, Geld um jeden Preis muß in letzter Instanz Zweck jedes Pächters sein, und man darf ihn deshalb nicht schelten, wenn er eben nur seinen Vorteil und wieder seinen Vorteil sucht, bevor er sich entschließt, die Forderungen der Gebildeten zu erfüllen: das Repertoir mit dem Besten der Literatur und Komposition zu zieren, die mühsamsten Studien und Uebungen an lebensvolle Darstellungen zu setzen, kurz, Kunstinstitut und Publikum auf eine Stufe zu heben, die der Würde der dramatischen Kunst, dem Geschmacke eines feingebildeten Publikums entspricht. Dieses letzte Ziel zu erreichen, kann in unserer rasch lebenden, viel erzeugenden Zeit nur die Aufgabe eines pflichtgetreuen Beamten sein, welcher, der Notwendigkeit des Geldmachens überhoben, in seiner Persönlichkeit nnd Fähigkeit die notwendige Garantie bietet."

Ernst von Wildenbruch gibt sein Gutachten dahin ab:

„Ich bin zu der festen Ueberzeugung gelangt, daß die großen Städte allein die Hand dazu (zur Schaffung eines Deutschen Volkstheaters) bieten können, Hoftheater werden stets von politischen Rücksichtnahmen und individuellen Empfindungen, um nicht zu sagen, Empfindlichkeiten, abhängig bleiben und können daher nicht der Boden sein, auf dem diejenige Dramatik. die für das deutsche Volksleben gegenwärtig die einzig befruchtende und erhebende sein kann, die historisch-politische, zur Entwicklung gelangt. Privattheater werden stets, trotz aller scheinheiligen

Programmversicherungen, auf die Magenfrage des Theaters, die Kasse, zurückkommen.

Hieraus aber wird sich Ihnen von selbst ergeben, wie ich mir die Einwirkung der Stadt auf das Theater denke, und daß ich eine Verpachtung desselben an einen Privatunternehmer oder eine Genossenschaft einfach für ein Unglück und als eine Aufhebung des Begriffes ansehen würde, den ich mit einem „städtischen" Theater verbinde. Die Stadt selbst muß die Oberleiterin des Theaters bleiben; sie setze einen mit fixem Gehalt besoldeten artistischen Leiter ein, der ihr, das heißt der Stadtverwaltung, verantwortlich ist, subventioniere das Theater aus dem städtischen Budget mit fixierten, möglichst kräftigen Summen. Selbstredend fließen dafür die Theatereinnahmen in den Stadtsäckel.

Dies ist meine Ansicht, soweit man dieselbe über eine so große Sache auf einem kleinen Briefbogen andeuten kann. Wie mir scheint, entspricht sie ziemlich der Ihrigen, und das freut mich."

Ludwig Anzengruber faßt sein Gutachten dahin zusammen:

„daß Städte, welche in der angenehmen Lage sind, ihre Theater subventionieren zu können, immer besser fahren, selbe in eigene Regie zu übernehmen und einem mit allen dienlichen Vollmachten ausgestatteten artistischen Direktor zu übergeben.

Der Ehrgeiz dieses Mannes kann allerdings auch darauf gerichtet sein, ein Defizit hintanzuhalten, aber es wird dies nicht auf Kosten der künstlerischen Leistung geschehen, eine Richtung, der übrigens sofort durch das Veto der Stadträte Einhalt getan werden könnte. Ein Pächter ist selbstverständlich nie in der glücklichen Lage, nur künstlerische Zwecke verfolgen zu können, der Mann hat ja nicht nur für die Aufbringung der Pacht zu sorgen, sondern man muß ihm billigerweise auch das Streben nach einem Reingewinn für seine Person zugestehen. Opfer für die Kunst können einem Privatunternehmer nicht zugemutet werden, und doch kann er auf die in Aussicht stehende Subvention hin sündigen, sobald er einmal am Orte ist."

Ludwig Fulda bespricht zunächst die Frage der Auswahl der richtigen Persönlichkeit als Bühnenleiter und fährt dann fort:

„Sobald wir Gleichheit des künstlerischen Könnens und Wollens voraussetzen, wird sich die Wage bedeutend zu gunsten des artistischen Leiters senken. Dieser, dem ein finanzieller Leiter beigeordnet zu denken ist, wird wenigstens Eines immer verhüten: daß das Theater ein Geschäft wird, wie andere mehr. Er wird ein natürliches Interesse daran haben, daß der Bühne ein idealer Zug bewahrt bleibt; er wird den Mut zu Unternehmungen finden, vor denen ein normaler Privatdirektor immer zurückschreckt, weil sie ihm nicht rentabel genug erscheinen.

Dies alles wiegt jedoch verhältnismäßig gering gegen ein Moment, welches ich überhaupt für das wichtigste bei jedem ernsten Theaterunternehmen halte: Die Stabilität. Ohne diese, ohne eine ruhige und stetige Entwicklung des Personenstandes, des Repertoires, des Ensembles, ist ein Theater mit wirklich künstlerischen Leistungen undenkbar. Man versammle die ersten Künstler des Landes, man spiele die besten Stücke und ziehe sich in bezug auf den Geldverbrauch überhaupt keine Schranke; so wird es doch einer Reihe von Jahren bedürfen, bis die einzelnen Glieder zu einem Ganzen organisch zusammenwachsen, bis die kunstvollen Darbietungen der einzelnen zu einem

Gesamtkunstwerk verschmelzen. Warum weist man auf das Théâtre français, auf das Wiener Burgtheater als auf unübertroffene Muster der Schauspielkunst? Weil dort eine hundertjährige Tradition besteht, die sich allmählich abgeklärt hat zu jenem unbeschreiblichen und unvergleichlichen Etwas, welches wir Stil nennen. Genau demselben Vorteil verdanken es die kleineren deutschen Hoftheater, daß sie meist mit weit geringerem Aufwand ebenso hoch oder noch höher stehen, als die meisten unserer Stadttheater.

Leider haben noch die wenigsten städtischen Verwaltungen dieses Prinzip der Stabilität in seiner vollen Wichtigkeit erkannt, und ein fortwährendes Wechseln und Experimentieren bewirkt es, daß man niemals über Ansätze hinauskommt. Ein Theaterunternehmen, das nur auf ein oder einige Jahre gesichert ist, kann es nie und nimmer zu wirklicher Blüte bringen. Lehrt doch die Erfahrung, daß auch die Künstler lieber mit kleinerer Gage an ein Hoftheater als mit größerer an ein Stadttheater gehen, weil sie das Sichere dem Unsicheren, die Stetigkeit dem Wechsel vorziehen."

Heinrich Bulthaupt schrieb:

„Ihre Zuschrift habe ich erhalten und stehe natürlich nicht an, Ihnen mein Urteil in der Angelegenheit des Mainzer Stadttheaters, da Sie es anzurufen die Freundlichkeit hatten, mitzuteilen. Es nimmt mich leider nicht mehr wunder, daß man den ungeheuren Einfluß, den die Bühne auf die Bildung und Gesittung des Volkes auszuüben vermag, völlig verkennt oder doch unterschätzt. Ihr Wohl und Wehe sollte der Gegenstand liebevollster Sorge für den Staat und jedes größere Gemeinwesen sein, statt daß sie den Interessen des Geldbeutels und der Vergnügungssucht der Massen geopfert wird. Denn davon mag ich nichts hören, daß die künstlerischen und pekuniären Interessen in gleichem Verhältnis stehen, und daß ein Direktor, der (wie die Phrase lautet) „etwas Gutes" bietet, unter allen Umständen auch geschäftlich reussiert. Wenn „Wallenstein" und „Die schöne Helena" konkurrieren, wird die letztere immer im Vorzug sein.

Hier eben hätte meines Erachtens der Staat oder die städtische Verwaltung einzusetzen, um den Geschmack und das sittliche Empfinden zu fördern und zu stärken. Denn das moralische Interesse würde die Verwaltungsbehörden mutmaßlich mehr als das Künstlerische beeinflussen, das für die Künstler und Aesthetiker selbstredend das erste, ausschlaggebende ist. Im letzten Grunde ist es aber von dem sittlichen Interesse gar nicht zu trennen, und es sollte auf der Hand liegen, daß das Theater durch die Sinnlichkeit und Greifbarkeit seiner Darbietungen eine Macht auszuüben und ein Beispiel zu geben imstande ist, dem an Unmittelbarkeit, Stärke und Raschheit der Wirkung nichts entspricht. Seine zerstörenden und läuternden Einflüsse sind gleich groß, und tritt wirklich einmal an ein Gemeinwesen die Frage heran, ob es seine städtische Bühne künstlerisch oder geschäftlich geleitet wissen will, dann sollte es bedenken, daß sehr oft das eine das andere ausschließt, und daß mithin die Frage soviel bedeutet wie: soll die Bühne die Bildung und Gesittung des Volkes fördern oder hemmen, wenn nicht gar untergraben? Es braucht mit diesem „Untergraben" nicht immer so arg zu sein — trotzdem liegt die größere Gewähr für die Verwirklichung der idealen Aufgaben der Bühne in der Uebernahme derselben durch den Staat und die städtischen Gemeinwesen, und so stehe ich denn keinen Augenblick an, derselben auch für Mainz das Wort zu reden."

Von kürzeren Aeußerungen seien die folgender Schriftsteller hervorgehoben:

Richard Voß:

„Der Vorschlag, Ihr Theater unter Zuziehung eines tüchtigen, artistischen Leiters in städtische Regie zu nehmen, erscheint mir durchaus richtig und der Situation angemessen. Ebenso ist diesem Vorschlage nachzurühmen, daß durch eine Ausführung desselben die Interessen und Zwecke der dramatischen Kunst auf das würdigste in Ihrer Stadt gewahrt werden."

Otto Roquette:

„Für die Leitung des Theaters einer großen Stadt wie Mainz halte ich einen selbständigen Direktor nicht für zweckmäßig, sogar für schädlich. Männer, welche sich selbst für eine solche Aufgabe geeignet halten, besitzen, ihrem Herkommen nach, selten künstlerische und literarische Bildung, bekümmern sich wenig um die geistigen Forderungen des Publikums, sondern sehen die Sache lediglich als ein Geschäft an. Um dieses für sich selbst möglichst günstig zu gestalten, spekulieren sie bei der Auswahl der Stücke auf die niedrigsten und schlimmsten Regungen der Masse, die durch das Gemeine ja so leicht zu gewinnen ist.

Auf diese Weise wird der Kreis der Gebildeten vom Theater verscheucht, die heranwachsende Generation aber auf das Gründlichste geschädigt, das künstlerische Gefühl zurückgedrängt, das Theater seiner Würde entkleidet und zu einer Stätte frivoler Belustigungen gemacht. Dies hat die Erfahrung fast überall gelehrt, wo man die Bühne der Spekulation eines einzelnen anheim gegeben."

Paul von Schöntan:

„Das ersprießlichste Verhältnis läßt sich offenbar dadurch herstellen, daß eine befähigte Persönlichkeit — deren Wahl allerdings eine große Schwierigkeit ist — an die Spitze des von der Stadt in eigene Regie genommenen Theaters gestellt wird."

Ernst von Wolzogen:

„Ihrer Aufforderung, mich über die Mainzer Theaterfrage auszusprechen, komme ich gern nach, indem ich mich mit der von Ihrem geschätzten Blatte vertretenen Ansicht vollkommen einverstanden erkläre. Ein Theater einem Privatmann, welcher auf seinen persönlichen Vorteil bedacht sein muß, in Pacht zu geben, ist fast immer gleichbedeutend mit einer Preisgabe der künstlerischen Würde wie der geschmackserziehlichen Bedeutung einer Bühne.

Max Bernstein:

„Der von Ihnen ausgesprochene Grundsatz, daß das Theater in erster Linie nicht Erwerbsquelle, sondern Bildungsstätte sein und seine Verwaltung demgemäß geführt werden solle, dieser Grundsatz ist unstreitbar richtig und muß von jedem Sachverständigen anerkannt werden."

Otto Neumann-Hofer:

„Meiner Meinung und Erfahrung nach kann allerdings die dramatische Kunst die ihrer hohen Würde und volksbildenden Aufgabe entsprechende Leistungsfähigkeit nur bewahren, wenn sie in den kleineren und mittleren Städten des Reichs, wozu ich alle unter hunderttausend Einwohner zähle, von den Kommunen als eine der wichtigsten, der Schule nebengeordnete Kommunalangelegenheit gefördert wird — und wenn, falls eine einzelne Kommune nicht finanzkräftig genug dazu ist, sie sich mit den Nachbarkommunen zu dem Zwecke verbündet."

Wilhelm Lübke:

„Obwohl ein warmer Freund des Theaters, wage ich mir doch in Angelegenheiten der Bühnenverwaltung kein autoritatives Urteil beizumessen: gleichwohl will ich nicht verschweigen, daß es mir allerdings für ein solches Institut, wie Ihr Stadttheater, das Richtigste erscheint, dasselbe in städtische Verwaltung zu nehmen und einem tüchtigen artistischen Direktor zu unterstellen, vorausgesetzt, daß demselben dann auch diejenige Freiheit der Bewegung eingeräumt werde, welche für die Führung des Amtes unerläßlich sein dürfte."

Schmidt-Cabanis:

„Mit Bezug auf die Ihrerseits mir zur Begutachtung vorgelegte „Mainzer Theaterfrage" zögere ich nicht, mich der Anschauung derjenigen Ihrer Herren Stadtväter anzuschließen, die — unter den obwaltenden Verhältnissen — die Bühnenverwaltung in kommunale Obhut zu nehmen wünschen."

Aus dem Gutachten der Theaterfachmänner seien folgende Stellen hervorgehoben:

Theaterdirektor **Franz Deutschinger** sagt:

„Es ist keine Frage, daß das Theater nur unter einer städtischen Verwaltung seinem höheren Zweck entsprechen kann. Die dadurch gesicherte Solidität und Stabilität des Unternehmens sind zwei gewichtige Momente für das Gedeihen und die künstlerische Entwicklung einer Bühne.

Die Forderung, daß das Theater entweder städtisch oder staatlich verwaltet werden müsse, wird sich auch früher oder später allenthalben unabweislich geltend machen. Richtig organisiert, wird eine städtische Verwaltung auf die Dauer eher billiger und jedenfalls künstlerischer arbeiten können. Die Furcht, daß etwa eine städtische Verwaltung teurer komme, ist eine ganz ungerechtfertigte. Sie muß nur nicht von der Ansicht ausgehen, daß der finanzielle Aufwand die Bedeutung eines Theaters sichert. Freilich muß das Theater bis zu einem gewissen Grade finanziert sein, um künstlerisch arbeiten zu können, aber die Höhe des Budgets macht nicht die Bedeutung des Theaters aus. Das Interesse des Publikums wird mit der künstlerischen Bedeutung seines Theaters wachsen. Wer das Publikum in seiner Gesamtheit für unverständig hält, irrt; es hat vielmehr einen gesunden Instinkt. Auf die Dauer läßt es sich nicht irreführen, wenn es auch von Fall zu Fall leicht zu täuschen ist. Da kann nur eine zielbewußte Leitung allein Wandel schaffen, eine Leitung, die allen gerecht wird, aber nie und nirgends den künstlerischen Takt vermissen läßt. Dazu ist aber ein artistischer Leiter unter städtischer Regie immer geeigneter als ein Privatdirektor, dem meist das bessere Verständnis und Können fehlt, der zunächst sein Geschäft machen will, und das so schnell als möglich und so bequem als möglich. Seine ganze Arbeit ist ja nicht für die Dauer eingerichtet, ihm fehlt vor allem ein höheres Interesse für das ihm anvertraute Institut."

Theaterdirektor **Theodor Wünzer:**

„Ich halte bei der hohen Bedeutung der Bühne eine solche Uebernahme in städtische Verwaltung für nützlich und gut; und das soll nicht bloß für Mainz gelten, sondern für jedes größere Gemeinwesen. Wenn tüchtig und sachgemäß verfahren wird, kann kaum für die Stadtkasse ein Schaden entstehen; der künstlerische und moralische Nutzen ist aber ein bedeutender."

Intendant Freiherr **Karl von Lebebur:**

„Auf Ihr gefälliges Schreiben bezüglich der Theaterverhältnisse in Mainz beehre ich mich Ihnen zu erwidern, daß meines Erachtens eine Selbstregie der Verpachtung allezeit vorzuziehen ist. Ein Pächter wird bei aller künstlerischen Fähigkeit und Tätigkeit doch stets sein pekuniäres Interesse in den Vordergrund stellen, während ein im städtischen Dienst stehender Intendant, durch sein Gehalt pekuniär persönlich gesichert, die künstlerische Seite der Bühnenleitung in erster Linie im Auge haben kann und wird."

Josef Lewinsky:

„Jene Mitglieder Ihres städtischen Kollegiums, welche den Vorschlag machen, das Theater in städtische Regie zu nehmen und einen artistischen Leiter anzustellen, sind völlig im Recht, wenn die Stadtväter anders wollen, daß das Institut auf die verschiedenen Schichten der Bevölkerung einen bildenden und gelegentlich erhebenden Einfluß üben soll."

Von Vertretern der Presse seien folgende Aeußerungen wiedergegeben:

Johannes Proelß („Frankfurter Zeitung"):

„Es ist zu wünschen, daß der Leiter eines Theaters, das den Anspruch erhebt, ein Kunstinstitut zu sein, kein solches persönliches Interesse am Finanzertrag, dagegen ein ungetrübtes ideales Interesse an der künstlerischen Blüte seines Instituts habe; daß als leitendes Prinzip in ihm die Liebe zur Kunst, als vermittelndes Prinzip daneben eine rationelle Berücksichtigung der Interessen der Kasse walte."

J. Richard, Mannheim:

„Ich halte die Verwaltung eines Theaters durch die Gemeindevertretung bzw. ein von derselben ernanntes Komitee von drei Mitgliedern unter Zuzug eines Fachmanns als artistischen Direktors an sich und bei Beobachtung gewisser Modalitäten für die denkbar günstigste und vollkommenste."

Schriftsteller **Ferdinand Groß** (früher „Frankfurter Zeitung"):

„Weder Dramatiker noch Dramaturg von Beruf, darf ich mich in diesen Streit nur in der Eigenschaft eines alten Journalisten mengen, der sich gewöhnt hat, seine Ansicht auch über diejenigen Dinge zu bilden, über die er nicht unmittelbar für die Oeffentlichkeit zu schreiben hat.

Mit diesem aufrichtig gemeinten Vorbehalte trete ich für den Standpunkt ein, daß ein Theater wie das Ihrige einer höheren Mission als wirkliche Kunstanstalt nur dann genügen kann, wenn es sich in Händen eines bestellten und verantwortlichen Dirigenten befindet, der für seine Tasche weder Vorteile zu erhoffen noch Schaden zu befürchten hat. Selbst derjenige Theaterleiter, der mit den idealsten Ansichten und Absichten ans Werk geht, kann sich eines Tages durch die zwingende Macht äußerer Verhältnisse genötigt sehen, mit dramatischen und musikalischen Richtungen zu paktieren, welche seinen Neigungen widersprechen, aber ihm die Möglichkeit in Aussicht stellen, vor finanziellen Nachteilen bewahrt zu bleiben. Eine Gemeindeverwaltung, welche von vornherein entschlossen ist, der Pflege höherer Kunstgattungen ein wohlangelegtes Opfer zu bringen und die ihrem Vertrauensmann nicht die Aufgabe stellt, Geld zu verdienen, sondern ihn als den Exekutor gewisser ästhetischer Ideen betrachtet — eine solche Gemeindeverwaltung läuft eben nicht die Gefahren, denen der spekulative Privatmann früher oder später in der Regel unterliegt."

Der Frankfurter Theaterschriftsteller **Dr. Ferdinand Neubürger** macht, nachdem er auf das Grundsätzliche der ganzen Frage hingewiesen, folgende vortreffliche Ausführungen:

„Lessing nannte das Theater seine Kanzel, und in der Tat — von der Bühne aus verkündigte er die erhabenen Lehren, welche das Eigentum dieses Jahrhunderts geworden sind, nachdem er sterbend das Theater glücklich gepriesen, das seinen „Nathan" zuerst aufführen werde. Und wie Lessing, so verkünden Goethe und Schiller von der Bühne herab ihre hohe Weltanschauung, und das Volk lauscht der Lehre, die ihm nirgends sonst so eindringlich und machtvoll eingeprägt wird. Die Macht aller Künste vereint sich hier im Dienste des sittlichen Gedankens.

Wer die Theater unserer großen und besonders unserer kleinen Städte besucht und genauer kennt, kann sich von dem ungeheuren Einfluß Rechenschaft geben, welchen die Bühne auf jedes Alter, jedes Geschlecht, ja auf das ganze Volk leise, aber unwiderstehlich ausübt. Ja, man darf es aussprechen, daß die Bühne der Zeit wechselseitig ihr Siegel aufdrückt, wie sie es von ihr empfängt. Es ist kein bloßer Zufall, daß das Jahrhundert, welches die Meisterwerke des Racine und Corneille auf der Bühne bewunderte, Helden hervorbrachte, welche die Armeen Frankreichs zu Ruhm und Sieg führten. Corneille war der Dichter der Ehre, wie der jüngere Dumas der der Schande ist, und wahrlich, es ist kein Zufall, daß den großen Dichterwerken jenes ersteren große Taten beigesellt waren, wie die Schmach von Sedan und Metz auf die Dramen des letzteren gefolgt ist. Homer schaffte den Alexander, indem er Achilleus verherrlicht. Aehnliches gilt von der griechischen Bühne, von Äschylos, Sophokles und von dem Dichter der Skepsis, dem philosophischen Euripides, der den Verfall Griechenlands einleitete, wie jene beiden Dichter seine Größe begleiteten.

Nachdem ich kurz auf diese Verhältnisse hingewiesen, ist es wohl selbstverständlich, daß es mir nicht ratsam erscheinen kann, ein so hohes, tief bedeutsames und einflußreiches Institut zu verpachten. Das Wort allein enthält das Verdammnisurteil. Das Große und Schöne, das Wahre und Gute muß einem idealen Boden entsprießen. Und zumal unsere Zeit, die sich zu nationaler Größe aufgeschwungen, welche unsere Klassiker als mustergültig bewundert, darf es nicht zulassen, daß das nationale Theater verpachtet werde. Die Bühne gehört dem Volke und der Nation an, sie ist bedeutsam wie die Schule und Kirche, und muß demnach in ähnlicher Weise behandelt werden. Wie es sich die griechischen Städte angelegen sein ließen, an hohen Festtagen dramatische Meisterwerke zur Aufführung zu bringen, welche dem Volke als Schule der Sittlichkeit und tiefer Lebensauffassung dienten, so müssen wir das Theater und seine Darstellungen als einen Gegenstand von höchster Wichtigkeit betrachten.

Selbstverständlich wird jeder Pächter, als Mensch, ohne daß ihn ein Vorwurf trifft, vor allem seinen eigenen Vorteil zu wahren suchen, wenn er kein Immermann ist, der als solcher dabei zugrunde ging; die Einnahmen werden ihm als das wichtigste, die Kunst als in zweiter Linie beachtenswert erscheinen.

Anders ist es, wenn eine Stadt den geeigneten Mann damit betraut, ihre Bühne von einem hohen Standpunkte aus zu leiten: — die Kunst wird als das erste, der Gewinn als ein höchst beachtenswertes, aber doch als ein zweites Moment erscheinen. Und gerade hierdurch wird bei vollendeten Darstellungen auch der materielle Gewinn als

ein willkommener Begleiter des idealen Unternehmens sich einstellen. Die Meininger leisten nicht nur künstlerisch Großes, nein, indem sie der empfänglichen Zeit diese Meisterwerke der Jahrhunderte vorführen und auch die Gegenwart berücksichtigen, erzielen sie wahrhaft staunenswerte Einnahmen. Darum rate ich wie Gustav Freytag und Eduard Devrient jeder wahrhaft national gesinnten Stadt, das wichtigste Kunstinstitut dem geeigneten Manne in Regie zu geben, nimmermehr aber dasselbe zu verpachten. Die Vertreter der Städte Deutschlands sind es sich schuldig, hinter der großen Zeit nicht zurückzubleiben; mögen sie nötigenfalls dazu bereit sein, für eine erhabene und große Sache, die dem ganzen Volk gehört, auch ein Opfer zu bringen. Reichlich wird es sich lohnen. Gut geführt, umsichtig und konsequent geleitet, bringen aber die Theater beinahe so viel ein wie sie kosten. Beweis dessen ist Meiningen. Man suche Direktoren wie jener Herzog, und es wird weder ein finanzielles noch ein künstlerisches Defizit eintreten. Der richtige Mann ist immer vorhanden, nur muß man es verstehen, ihn zu finden und festzuhalten.

Es wird einem solchen Manne und dem von ihm geleiteten Institut von hohem Nutzen sein, wenn ihm, wie in Mannheim oder Frankfurt, die Bürgerschaft beratend und fördernd zur Seite steht, mag nun eine Gesellschaft kunstsinniger Bürger durch ihren Aufsichtsrat oder die Stadtbehörde dieses Ehrenamt übernehmen. Wo dies aber nicht der Fall ist, werden die Stadtverordneten, sei es in ihrer Mitte, oder in dem Kreise kunstverständiger Mitbürger, jene Männer zu wählen wissen, welche dem Theater zur Seite stehen und es jenem Ziel entgegenführen können, dem ein Lessing, Goethe und Schiller die edelsten Kräfte ihres Lebens gewidmet haben."

Als im Jahre 1913 in Frankfurt a. M. die Umwandlung der dortigen Stadttheater in Eigenbetriebstheater anstelle der bisherigen Betriebsweise durch eine gemeinnützige Gesellschaft zur Erörterung stand, wandte sich die Kleine Presse an eine Reihe von Kennern der Theaterverhältnisse mit der Umfrage, ob der städtische Eigenbetrieb oder die Verpachtung vorzuziehen sei. Aus den eingelaufenen Antworten heben wir folgende beachtenswerte Stellen hervor:

Frank Wedekind:

„Das System der städtischen Regie des Theaters hat sich in den Städten Zürich, Basel und Bern, wo ich das System selber kennen und würdigen lernte, vorzüglich bewährt. Sämtliche Mitglieder sind von höherem künstlerischen Stolz und Pflichtgefühl beseelt, als wenn sie im Dienste eines Unternehmers stehen, der geradezu genötigt ist, bei jeder künstlerischen Frage den eigenen Vorteil im Auge zu behalten. Die Literatur, die neben der Musik leider immer das Stiefkind des städtischen Theaters ist, kann bei der direkten städtischen Regie nur gewinnen, da sie nirgends eine bessere Würdigung finden kann als bei denjenigen Männern, die mit den Problemen unserer Zeit selber aufs eingehendste zu rechnen haben. Die Musik, die sich auch in ihren erhabensten Formen mehr an den Genießenden als an den Mitschaffenden wendet, liefe deshalb noch lange nicht Gefahr, an die Wand gedrückt zu werden. Ein Aufsichtsrat wohlhabender Bürger wird in dem Augenblick entbehrlich, wo das Theater nicht mehr ein hilfe- und mitleidbedürftiges

Pflegekind, sondern der Stolz und das weithin sichtbare Zeichen des Blühens und Gedeihens seiner Vaterstadt ist. — — —

Auf Ihre Frage: „Was sollten die mittleren Großstädte tun, um die deutsche Theaterkultur zu heben?" weiß ich nur die eine Losung: Unabhängigkeit, Selbständigkeit, künstlerischer Stolz. — Jede Theaterstadt dürfte nur das eine Ziel vor Augen haben, durch den moralischen Mut, mit dem sie Neuaufführungen ermöglicht, durch die materiellen Opfer, die sie der Kunst bringt, sich vor allen anderen ihresgleichen auszuzeichnen."

Ernst von Possart:

„Ich halte es einer mächtigen deutschen Zentrale, wie Frankfurt a. M., würdig, die städtischen Theater nicht der Spekulation zu überlassen, sondern deren Führung einem von der zuständigen Behörde erwählten und besoldeten Intendanten zu übertragen. (Siehe Leipzig, Köln, Freiburg i. Br., Mannheim usw.)" — — —

Emil Claar:

„Meines Erachtens ist das Pachtsystem, wie es früher bei Stadttheatern üblich gewesen ist, längst überwunden, und aus guten Gründen. Man hat sich fast überall von kommunaler Seite bemüht, den Pachtbetrieb zu beseitigen und für die städtischen Theater eine breitere und ersprießlichere Grundlage zu schaffen. Einem Pächter in sein Geschäftsgebaren hineinzureden, erwies sich immer als mißlich und fruchtlos, denn es handelt sich dabei doch um die Mittel, das Vermögen, die materielle Existenz eines einzelnen Spekulanten. Nur sehr ausnahmsweise hat ein solcher künstlerische Ambitionen verfolgt. Dies lehrt genugsam die deutsche Theatergeschichte. Und je spekulativer der Pächter ist, desto größere Zuschüsse wird er von der Behörde herauszuschlagen suchen." — — —

Reichstagsabgeordneter Dr. **Heckscher-Hamburg:**

„Die besonderen Verhältnisse der Frankfurter Stadttheater sind mir zu wenig bekannt, als daß ich mir ein Urteil zutrauen dürfte. Im allgemeinen halte ich es aber für die Pflicht der großen deutschen Städte, die Theater in eigene Regie zu übernehmen. Nicht durch Polizeimaßregeln ist eine wirksame Bekämpfung der gemeingefährlichen Kinoseuche möglich, sondern nur dadurch, daß man dem Volke den Zugang zu einer echten, veredelnden Kunst frei macht. Dazu sind aber Stadt und Gemeinde an erster Stelle berufen. So wenig man die Universitäten dem Erwerbssinn Einzelner preisgibt, ebenso wenig sollte man das unvergleichlich eindrucksvolle Erziehungs- und Bildungsmittel, die Schaubühne, der geschäftlichen Atmosphäre ausschließlich überlassen. Voraussetzung für einen Erfolg staatlicher und städtischer Theaterverwaltungen ist jedoch, daß man der tiefen Sehnsucht der aufstrebenden deutschen Arbeiterklasse nach echter Kunst so weit wie irgend möglich entgegenkommt."

Direktor des Deutschen Opernhauses Charlottenburg, **Georg Hartmann:**

„Die Bestrebungen der neuesten Zeit gehen überall dahin, daß die Stadtverwaltungen ihre Bühnen in eigene Regie nehmen. Diesen Weg zu beschreiten wird auch die Stadt Frankfurt a. M. nicht vermeiden können. Ein mit festen Bezügen angestellter Intendant wird der Kunst mehr nützen als ein Pächter, der zunächst bestrebt sein muß, sein Risiko zu decken. Die Stadtverwaltung kann auch eher die Verluste aus einer mißlich verlaufenen Spielzeit ertragen. Das System der städtischen Regie ist mithin vorzuziehen; das indirekte Frankfurter System erscheint mir nicht mehr zeitgemäß!" — — —

Schon Rudolf Gottschall hatte in der oben erwähnten Schrift ausgeführt: „Wenn die deutschen Städte ihren Stolz darein setzen werden, ihre eigenen Theater zu haben und die Leitung derselben kunstsinnigen Händen anzuvertrauen; wenn die Schaubühne eine Ehrensache jedes Gemeinwesens wird und sich zwischen den einzelnen Städten ein künstlerischer Wetteifer entzündet; wenn das Theater dabei nicht als Geldquelle für das städtische Budget, sondern als Volksbildungsanstalt angesehen wird: dann hören alle die Zugeständnisse auf, welche ein Privatunternehmen dem schlechten Geschmack des Tages machen muß, dann ist durch den sicheren Halt, den die Gemeinde gewährt, eine Leitung möglich, welche künstlerischen Intentionen nachstrebt."

Und Martersteig sagt in seinem Buche: „Das deutsche Theater im 19. Jahrhundert" (1904): „Andere Forderungen trafen schon die richtigere Stelle: man wollte ein Gesetz, das den Kommunen die Pflicht auferlege, für ihre Theater im Sinne gemeinnütziger Anstalten zu sorgen, und ihnen vor allem verböte, aus der Verpachtung ihrer städtischen Theater ein Geschäft zu machen. Weitere Vorschläge gingen dahin, mehrere nahe bei einander gelegene Städte sollten sich wirtschaftlich zusammenschließen und Städtebundtheater gründen, um so die Regiekosten auf mehrere Schultern zu verteilen. Hier lag und liegt ja der reifste Gedanke, dem in einer besonnenen Kritik auch Adolf Larronge zustimmte: Städteverbände mit zwei oder drei Schauspielensembles und einem gediegenen Ensemble für die Oper, die nötigenfalls vom Staate eine Subvention empfangen könnten, scheinen immer noch der aussichtsvollste Weg, die wirtschaftliche Anarchie zu überwinden."

In einem während der Drucklegung dieser Schrift gehaltenen Vortrage über die Theaterreform in Frankfurt a. M. führt Dr. Karl Gebhardt (Schriftleiter der Frankfurter Zeitung) aus:

„Will man nun die Frage beantworten, welches System der Theaterführung für Frankfurt zu empfehlen sei, so kann man die prinzipielle Frage nicht umgehen: welches System ist das prinzipiell beste? Und hier kann die Antwort nicht zweifelhaft sein. Wer nicht die Kultur überhaupt völlig sich selbst, d. h. dem Zufall überlassen will, der muß wollen, daß die organisierte Allgemeinheit die Kulturpflege als ihre Aufgabe betrachte. Die organisierte Allgemeinheit ist dem Theater gegenüber die Stadtgemeinde. Die Pflege der Theaterkultur ist also vornehmste Aufgabe der Stadtgemeinde. Dieser Aufgabe kann eine Stadtgemeinde nie und nimmer genügen, wenn sie ihr Theater verpachtet, d. h. außerkünstlerischen, geschäftlichen Interessen die Herrschaft im Theater einräumt.

Hierbei kommt in Frankfurt wie anderwärts eine besondere Rücksicht in Betracht. Pachtobjekt, ertragsfähig, ist heute im wesentlichen das Schauspiel. Die Oper wird mit ihrem größeren und kostspieligeren Apparat sich kaum je von selbst erhalten können. Verpachtet aber eine Stadt ihr Schauspielhaus ohne die Oper, so begibt sie sich ja selbst der Möglichkeit, je aus den Ueberschüssen des Schauspiels einen Teil der Kosten der Oper zu decken.

Wenn nun zwei Formen des Theaterbetriebs ihrem Wesen nach nicht der Kulturaufgabe der Stadt entsprechen, der gemischte Betrieb der Aktiengesellschaft, in dem Leistungen und Einfluß nicht vollkommen kongruieren, und der Pachtbetrieb, der zum Geschäft macht, was Kultur sein sollte, so ist nicht einzusehen, wie man der Konsequenz städtischen Eigenbetriebs entgehen könnte.

Welche Forderungen sind nun aus solchen allgemeinen Gesichtspunkten heraus für Frankfurt im gegenwärtigen Zeitpunkte zu stellen? Zuvörderst die prinzipielle Entscheidung für Uebernahme des Theaters in städtische Regie mit städtischem Intendanten. Es hat keinen Sinn, zu sagen: wir können keine Entscheidung fällen, wir müssen warten, bis der Krieg zu Ende ist, wir müssen warten, bis die von draußen wieder daheim sind. Wenn etwas unbedingt und fraglos richtig ist, dann muß man sich eben dazu bekennen. Die draußen können nicht anders entscheiden als wir daheim. Es handelt sich hier nicht um praktische, ökonomische Fragen, sondern um Fragen der Kultur. Die Frage ist: wollen wir nach dem Kriege eine Kultur haben und wollen wir das Nötige dazu tun? Wir bejahen diese Frage, ohne Zögern, ohne Kompromiß.

Man wendet ein: nach dem Kriege werden solche Anforderungen an die Stadtgemeinde kommen. Wird sie da dem Theaterbetrieb gewachsen sein? Wenn er eingeschränkt werden müßte, so müßte ihn aber jeder, der das Theater führt, gerade sogut einschränken. Man sagt weiter: der städtische Betrieb wird teurer sein. Wenn das bedeuten soll, daß im städtischen Betrieb für Unnötiges Geld ausgegeben wird, sozusagen werden muß, so bestreite ich das. Frankfurt kann wirtschaften. Soll es aber bedeuten, daß sich die von der Stadt mit der selbständigen Leitung des Theaters betraute Instanz, Aktiengesellschaft oder Pächter, der sozialen Verpflichtung gegen Publikum oder Künstler entziehen kann, wo die Stadt es nicht könnte, so halte ich dieses Argument für unmoralisch.

Die Preispolitik der Frankfurter Theater ist nicht genügend sozial. Allerdings haben wir Volksvorstellungen zu billigen Eintrittspreisen. Sie machen das Schauspielhaus im Jahre 8000, das Opernhaus 6600 Menschen zugänglich, die sonst keine Theater besuchen. Aber der Prozentsatz ist im Verhältnis zur Einwohnerzahl zu klein. Das Theater muß, soll wirklich unsere Kultur Kultur des Volkes sein, in ganz anderem Sinne sozialisiert werden.

Einer solchen Sozialisierung des Theaters würde auch nicht eine einfache Vermehrung der Volksvorstellungen dienen. Das Theater als solches muß verbilligt, jede Vorstellung muß zugänglich gemacht werden. Ist es nicht in geistigem wie ökonomischem Sinne eine unverantwortliche Verschwendung, daß Abend für Abend eine große Zahl von Plätzen leer steht, und draußen eine große Menge Menschen ist, die ins Theater möchte, es aber nicht zahlen kann?„

„Wenn unser Krieg uns etwas gegeben, so ist es ein neues Gemeinsamkeitsbewußtsein. Der versündigt sich an der Zeit, der in den alten Formen fortarbeiten will. Wir müssen ehrlich und sachlich werden.

Die neue Zeit duldet keine Halbheit und keinen Kompromiß, denn Kompromiß ist Lüge. Wir wollen uns keiner Notwendigkeit versagen und auf jedem Gebiete, ob es das Theater ist oder was immer, zur Ehrlichkeit und Einheit streben. Denn wir alle bekennen uns zum Geschlechte derer, die vom Dunklen ins Helle streben."

So ergeht heute an die Gemeinden der Ruf: Führt Eure Theater, wenn es angesichts der wirtschaflichen Nöte nicht anders geht, bescheiden und einfach, aber führt sie anständig und würdig einer Kunstanstalt und führt sie vor allem selbst! Verzichtet darauf, gegenüber berechtigten, unabweisbaren Ansprüchen der Mitglieder Euch ein schützendes Bollwerk in der Person eines „Pächters" zu schaffen!

Man könnte die Frage aufwerfen, ob es richtig sei, gerade jetzt, mitten im Kriege, während politische und wirtschafliche Angelegenheiten im Vordergrund der Erörterungen stehen, auf die Aufgaben hinzuweisen, die dem Theater der Zukunft obliegen, und das oft erörterte Problem einer Reform des gesamten Theaterwesens im Sinne der Umwandlung der bestehenden Theater zu wahren Kulturtheatern aufzurollen.

Wir geben hierzu dem Musikschriftsteller Paul Becker das Wort, der in der Frankfurter Zeitung treffend ausführt:

„Was sollen wir tun?"

Der Krieg lehrt es uns. Wie unsere körperliche Nahrung der Spekulation entzogen und für die Gesamtheit zurückbehalten, dem Bedürfnis des Einzelnen entsprechend sinngemäß verwendet wird, so gebührt die staatliche und behördliche Beachtung und Pflege auch dem Teil unseres geistigen Besitzes, den wir als gemeinsames Erbteil überkommen haben und der in Zeiten der Not uns zur Sammlung, zur Festigung, zur Erhebung dienen soll, der also den von unseren großen Künstlern aufgespeicherten Nationalschatz darstellt, aus dem wir moralische Kraft und Widerstandsfähigkeit schöpfen. Ein solches Besitztum dem Handel zur willkürlichen Ausbeute überlassen, ist ebenso verderblich wie etwa die Erlaubnis zur Vergeudung von Weizenmehl; es ist noch verderblicher, denn Weizenmehl können wir unter normalen Verhältnissen wieder in genügenden Mengen einführen, es bedarf also nur einer augenblicklichen Verbrauchskontrolle. Unsere verhandelte und verschandelte Kunst aber bleibt für immer in der unwürdigen Lage eines Handels- oder Machtobjekts für wenige Besitzende, wenn wir uns nicht gerade in solcher Zeit auf unsere Pflichten ihr gegenüber besinnen.

Wir verlangen nur, daß überall dort, wo eine genügend zahlreiche Gemeinde vorhanden ist, der großen Kunst im Theater wie in der Musik eine Stätte errichtet werde, an der sie wirklich Kunst sein und sich als solche offenbaren könne, ohne Geschäftsaufträge, ohne Zwang zum Geldverdienen. Die praktische Lösung mag im ersten Augenblick schwierig scheinen, sie ist es aber keineswegs in dem gefürchteten Maaße, wenn man sich entschließt, das jetzige, Riesensummen verschlingende Verwaltungssystem mit nicht fachmännischen Leitern an der Spitze aufzugeben, den Bühnen und großen Konzertinstituten Fachleute als Führer zu geben und die ganze Organisation auf genossenschaftliche Grundlage zu stellen. Sobald man diesen Instituten den Charakter besonderer Geschäftsunternehmungen nimmt, vereinfacht sich naturgemäß der Betriebsapparat um ein wesentliches und es scheiden alle die Elemente aus, die ihrer eigentlichen Natur nach mit der Sache garnichts zu schaffen haben und sich

nur infolge der verhängnisvollen Verquickung von Kunst und Geschäft parasitengleich an ihr nähren konnten. Der behördlichen Oberinstanz bleibt selbstverständlich die Pflicht zur finanziellen Garantieleistung.

Was hier gefordert wird, ist nur die Schaffung von Freistätten für den Teil unserer Kunst, den wir als nationales Besitztum ansehen und den wir, damit er uns rein und allen zugänglich erhalten bleibe, aus der Hand der gesellschaftlichen und kapitalistischen Machthaber befreit und zum Gemeingut unter der Fürsorge der Allgemeinheit erhoben sehen wollen.

Wozu das alles jetzt? Haben wir nicht heut noch andere, dringlichere Sorgen als die um die Gestaltung unseres Kunstlebens? Diese Frage auch nur aufwerfen, heißt die Wichtigkeit des Themas von Grund aus verkennen. Gerade jetzt, wo die Unfähigkeit der bisherigen Machthaber, unser Kunstleben im Einklang zu halten mit dem, was die ganze Oeffentlichkeit erfüllt, sich in krassester Form gezeigt hat, wo unser Kunstbetrieb — mehr als ein „Betrieb" war es ja nicht — anmutet wie die Zuckungen eines galvanisierten Leichnams, wo die Kritik immer noch ihre Aufgabe darin sieht, festzustellen, ob Herr Müller oder Herr Meyer besser Klavier spielt, und sich sehr klug vorkommt, wenn sie ein paar Worte über Nationalismus, Programmusik oder Impressionismus faselt, statt den Blick auf das Ganze zu richten und zu sagen: alles, was hier unter dem Namen „Kunst" getrieben wird, ist dummes Zeug, bestenfalls „gebildeter Zeitvertreib", aber kein ehrlicher Ausdruck eines allgemeinen Wollens und Müssens — gerade jetzt ist der Augenblick da, in dem wir uns Rechenschaft geben und zu neuen Entschlüssen kommen müssen. Warten wir nicht zu lange. Das Kapital und seine Helfer sind nicht nur mächtig, sondern auch klug. Sie harren nur auf den Augenblick, in dem die Friedensglocken ertönen werden, um dann wieder dem alten Beruf ungestört nachgehen zu können. Dann aber erwarte man nicht etwa eine Rückkehr zu den früheren Zuständen, in denen immer noch versucht wurde, den Dingen eine künstlerische Frisur zu geben. Später wird man solche Rücksichten nicht mehr für nötig halten. Was uns dann bevorsteht, ist die zehn- und hundertfache Steigerung des alten Betriebes, ist der unverhüllte Amerikanismus, ist die unanfechtbare, unter keiner Maske mehr schamhaft verborgene Herrschaft der äußeren, gesellschaftlich-kapitalistischen Macht über die Kunst, ist der Markt in seiner widerlichsten Form. Dahin werden wir kommen, wenn wir erst nach dem Frieden anfangen wollen, über unsere Kunst nachzudenken. Seien wir nicht so töricht, uns einzubilden, daß just mit dem Ende dieses Kriegs die ewige Glückseligkeit anbrechen und daß alles, was vorher irgend einen Schaden aufzuweisen hatte, von nun an aus sich selbst herrlich und vollkommen sein müsse. Wir, die wir nicht an blinde Zufallsfügungen, sondern an die innere Gesetzmäßigkeit alles Geschehens glauben, haben die Pflicht, den verborgenen Gesetzen nachzusinnen, die jetzt am Wirken sind, und die Grundsätze unseres Tuns nach ihnen neu zu regeln. Halb und innerlich verlogen war unser Kunstleben bisher, eine Kreuzung von in sich innerlich erstickender, inhaltslos gewordener Traditionen und geschäftslüsternem Kapitalismus. Sehen wir zu, daß wir ihm diese klägliche Mischung von lebensunfähigen Ueberlieferungen und materialistischer Gewinnsucht, diese Halbheit und innerliche Verlogenheit nehmen. So sagen wir jetzt, inmitten des Kriegs, aus der neuen Anschauung vom Wesen und Wert unseres geistigen Be-

sitzes heraus, die eben dieser Krieg uns gegeben hat: „Gott grüß' die Kunst."

Wir fügen hinzu: Gerade der Krieg hat mit der völligen Auflösung der bestehenden Theaterverhältnisse die Frage des Neuaufbaues näher gerückt. Man bedenke nur, wie zahlreich die Betriebe sind, deren Stillegung durch den Krieg herbeigeführt wurde, wie zahlreich die Mitglieder, die durch den Krieg aus dem Beruf hinausgestoßen wurden. Nach dem Kriege wird die Aufnahme jener Betriebe, die Wiedereinstellung der Mitglieder zu bewirken sein; die Verhältnisse des Arbeitsmarkts der Bühne werden neu gestaltet werden. Vielfach mußten sich die Stadtgemeinden während des Krieges mit ihren Bühnen näher befassen als bisher, weil sich ein Pächter nicht fand, der die Betriebsgefahr tragen wollte — so wurde der Gedanke der eigenen Betriebsführung auch nach dem Krieg bei ihnen wachgerufen. Die Möglichkeit einer solchen Betriebsweise ohne die früher gefürchteten Gefahren leuchtete ein. So werden trotz des Krieges vielfach Fragen der Neuorganisation der Bühne notgedrungen oder freiwillig erörtert. Wenn schon der Wiederaufbau der zerrütteten Verhältnisse nach dem Kriege unabweisbar erscheint, so geschehe er nach gesunden, vernünftigen, planvollen Grundsätzen.

Niemand verkennt, wie dringlich und bedeutsam die Pflichten sind, die Staat und Gemeinden heute und in der Folge auf wirtschaftlichem Gebiete zu erfüllen haben. Die Sorgen der Nahrungsmittelbeschaffung, der Ueberwindung der geldlichen Schwierigkeiten, vor allem die Sorgen und Pflichten der Kriegshilfe, der Kriegsbeschädigtenfürsorge erfüllen die Geister. Nach dem Kriege wird erst recht mit einem gewaltigen Umfange der staatlichen und gemeindlichen Lasten, daher auch der Steuern zu rechnen sein. Und doch bleibt es dabei, daß die Fürsorge für die kulturellen Angelegenheiten, die Pflicht zur Versorgung des Volkes mit den geistigen Nahrungsmitteln nicht verletzt werden darf. Das entspricht der deutschen Auffassung von der Wichtigkeit der geistigen Interessen der Kulturpflege und gilt auch für die Pflege der Theaterkultur. Diese Gesinnung der deutschen Nation hat sich während des Krieges lebhaft bewährt. Das Theater hat da seine Kulturnotwendigkeit erwiesen. Wollte man mit der Behütung und Pflege der Kulturangelegenheiten zuwarten, bis alles soziale Elend aus der Welt geschafft ist, sich ihrer Förderung erst dann zuwenden, wenn die Magenfrage eine allgemein befriedigende Lösung gefunden hat, dann wäre es mit der Kulturbedeutung des deutschen Volkes schlecht bestellt, dann hätte der deutsche Sieg nicht den tiefen sittlichen Sinn, der ihm zukommt. Auch die Schule wird nach dem Krieg aufrecht erhalten und ausgebaut werden; auch der hierfür notwendige Kulturaufwand läßt sich nicht wegen der wirtschaftlichen Schwierigkeiten vermeiden. Der auf den Schlachtfeldern errungene Sieg wird im Frieden befestigt und vollendet werden, indem ihm die sittliche und geistige Wiedergeburt im nationalen Leben folgt, die Verjüngung, die im Kriege begonnen hat und im Frieden sich fortsetzen wird. Mit dem ganzen Ernste, der Hingabe und dem Pflichtgefühl, mit dem die Nation bei der Sicherung und Verteidigung ihres Daseins vorging, wird sie sich der Pflege ihres geistigen Besitzstandes widmen. Nicht zu umgehen ist aber dann die Heranziehung der Volksgesamtheit in allen ihren Schichten zur Teilnahme an der Theaterkultur der Nation. Das Maß der Ausbreitung der Kultur unter die Glieder des Volkes entscheidet über den Wert des Landes, über seinen Rang und über seine Stellung unter den Völkern der Erde. Für die

Umwandlung des Theaters zu einer Kunstanstalt des Volks und einer Volksanstalt der Kunst bedarf es des geordneten Neuaufbaus des Theaterwesens.

Man spricht heute davon, wie das Theater nach dem Kriege sich in seinem Spielplane und seiner künstlerischen Haltung gestalten wird, ob besser und ernster als vor dem Kriege oder nicht. Es wird so werden, wie es der Art unseres Kulturwollens entspricht. Es wird größer und stärker werden als vor dem Krieg, wenn es uns gelingt, die sittlichen und geistigen Werte des Krieges in den Frieden hinüber zu retten und das Theater deutscher Geistesart gemäß auszubauen. Dabei verstehen wir unter guter ernster Kunst nicht weniger die heitre als die tragische Muse. Frohe und fröhliche Kunst soll gelten, sonnigster Humor und Heiterkeit sollen dem Theater so wenig fehlen als sie dem deutschen Geiste fehlen — nur sollen die Darbietungen rein und wertvoll sein. Lebenslust soll uns nicht gleichbedeutend sein mit Frivolität und Laster, Humor nicht mit Schlüpfrigkeit und Schamlosigkeit, Witz und Geist nicht mit Zote. Das herrliche und heilige Lachen soll seine befreiende Kraft nicht minder wirken als das ideale Drama erheben, begeistern und größer machen soll. Das wahrhaft Starke und Große, das Gediegene und Interessante wollen wir auch nach wie vor aus dem Auslande beziehen, aber nicht Talmi-Ware statt echter hinnehmen, weil sie vom Ausland stammt und es so Mode ist. Shakespeare und Molière, die ja längst die Unsern sind, Ibsen und Strindberg, Tolstoi und Gogol und andere ihrer Art werden nach wie vor Heimatsrecht bei uns haben. Aber unsere geistige Eigenart wollen wir mit Bewußtsein hochhalten und ihr mit Stolz treu bleiben. Und wollen nicht vergessen, daß auch unsere Jugend und unser großes herrliches arbeitendes Volk das Theater besucht und besuchen soll, daß uns allen das Theater eine Stätte der Erziehung und Erhebung, eine Feier des Schönen sein soll, daß es auf der Grundlage einer geläuterten Sittlichkeit sich aufbauen muß, und daß es besser nicht ist, wenn es nicht stark und groß und rein ist.

Man spricht heute auch davon, wie die Menschen nach diesem Krieg sein werden, ob durch den Krieg veredelt und gebessert oder nicht. Die Beantwortung dieser und aller ähnlichen Fragen wird davon abhängen, in welchem Maße es gelingt, den Geist, der sich in der Kriegszeit offenbarte, in die Zukunft fortzupflanzen. Dazu auch gehört die Aufrechterhaltung und Förderung der Volkskultur. Gewiß ist, daß nach dem Kriege ein wirtschaftlicher Kampf sondergleichen einsetzen wird, um die erlittenen Schäden wieder auszugleichen, das Erwerbsleben wieder auf die alte Höhe zu bringen. Aber es würde deutschem Schöpfergeist wenig entsprechen, wollte man daraus einen Grund ableiten, um die Fürsorge für das geistige Leben zurückzustellen. Im Gegenteil — je heißer dieser wirtschaftliche Kampf entbrennen wird, umso notwendiger ist die Erhaltung des idealen Gegengewichts, das in der Pflege der höheren Güter der Wissenschaft und Kunst sich bietet. Darum ist zu sorgen, daß den von der Hast des Erwerbslebens, vom Alltag Niedergedrückten, vor allem den wirtschaftlich Schwachen die Stätten zu Gebote stehen, wo sie Kunst in veredelnder, Geist und Gemüt erhebender Weise zu genießen vermögen. Und wenn unsere jugendlichen Feldgrauen aus den Schützengräben heimkehren, heißhungrig nach Leben und Lebensgenuß, voll Verlangen nach Ausspannung und Erholung, sie sollen es nicht nötig haben, in den Taumel von nichtigen, oberflächlichen Zerstreuungen, von schlüpfrigen, frivolen Ergötzlichkeiten, von scham- und würdelosen Zotenstücken zu

geraten, sie sollen große interessante Kunst, rauschende Schönheitsfeste und fröhliche Unterhaltung im Theater suchen und finden. Dem Alter soll der geistige Jungbrunnen der Kunst, der Jugend die nationale Erziehungsstätte des Kulturtheaters erhalten und geschaffen werden!

Das Land der Dichter und Denker, das sich von jeher dem Theaterkulturproblem mit dem Ernste und der Tiefe zuwandte wie kein zweites, wird durch die Reform des Theaters zum Kulturtheater dem Ideal eine bleibende Heimstätte im Leben schaffen! Es wird das Wort Schellings zur Wahrheit machen: „Dieses Volk, von welchem die Revolution der Denkart in dem neueren Europa ausgegangen, dessen Geisteskraft die größten Erfindungen bezeugen, das dem Himmel Gesetze gegeben und am tiefsten von allen die Erde durchforscht hat, dem die Natur einen unverrückten Sinn für das Rechte und die Neigung zur Erkenntnis der ersten Ursache tiefer als irgend einem andern eingepflanzt, dieses Volk muß in einer eigentümlichen Kunst endigen."

BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 22467 9636